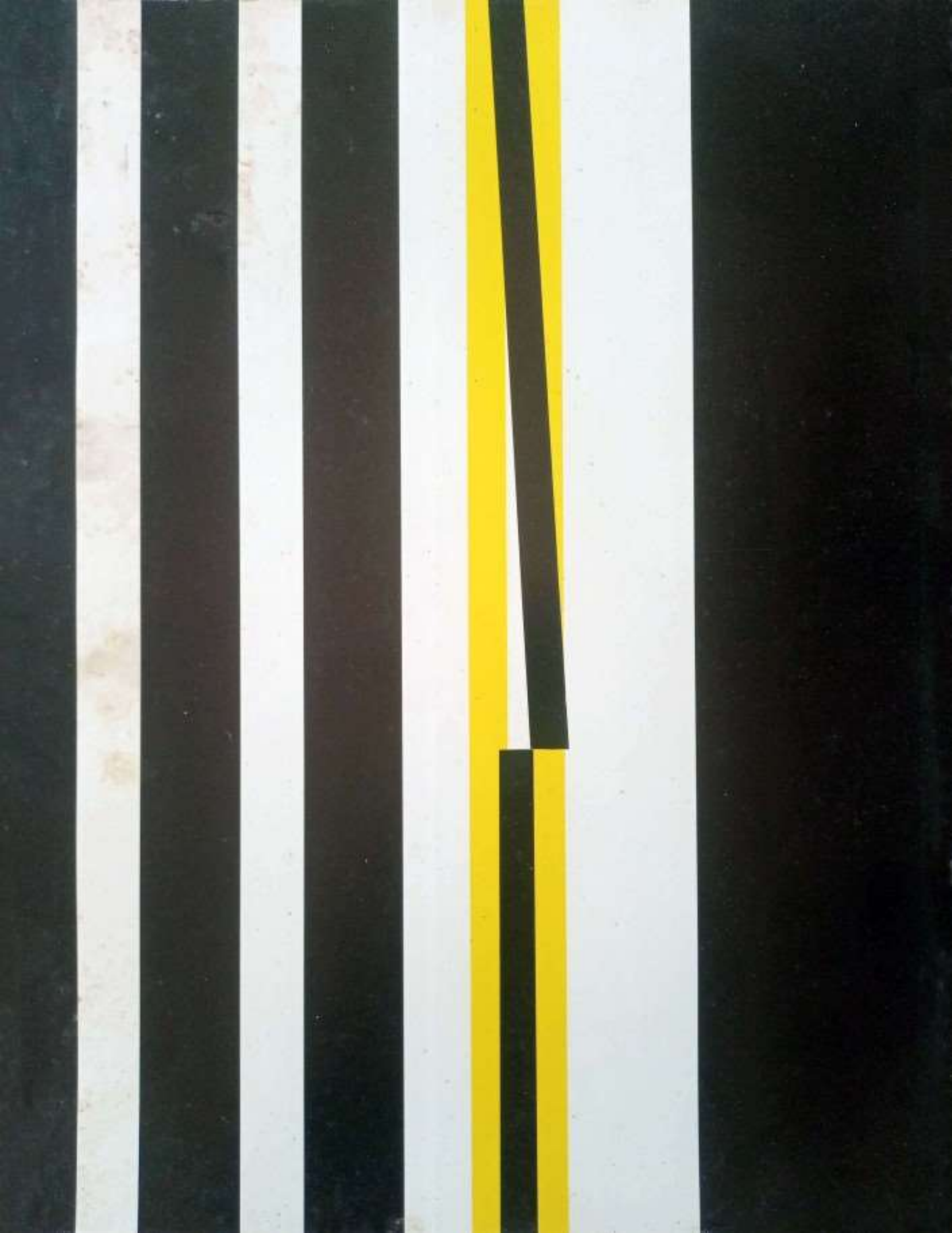

فنون عربية
ARABIAH



12 114

مقابلات وحوارات

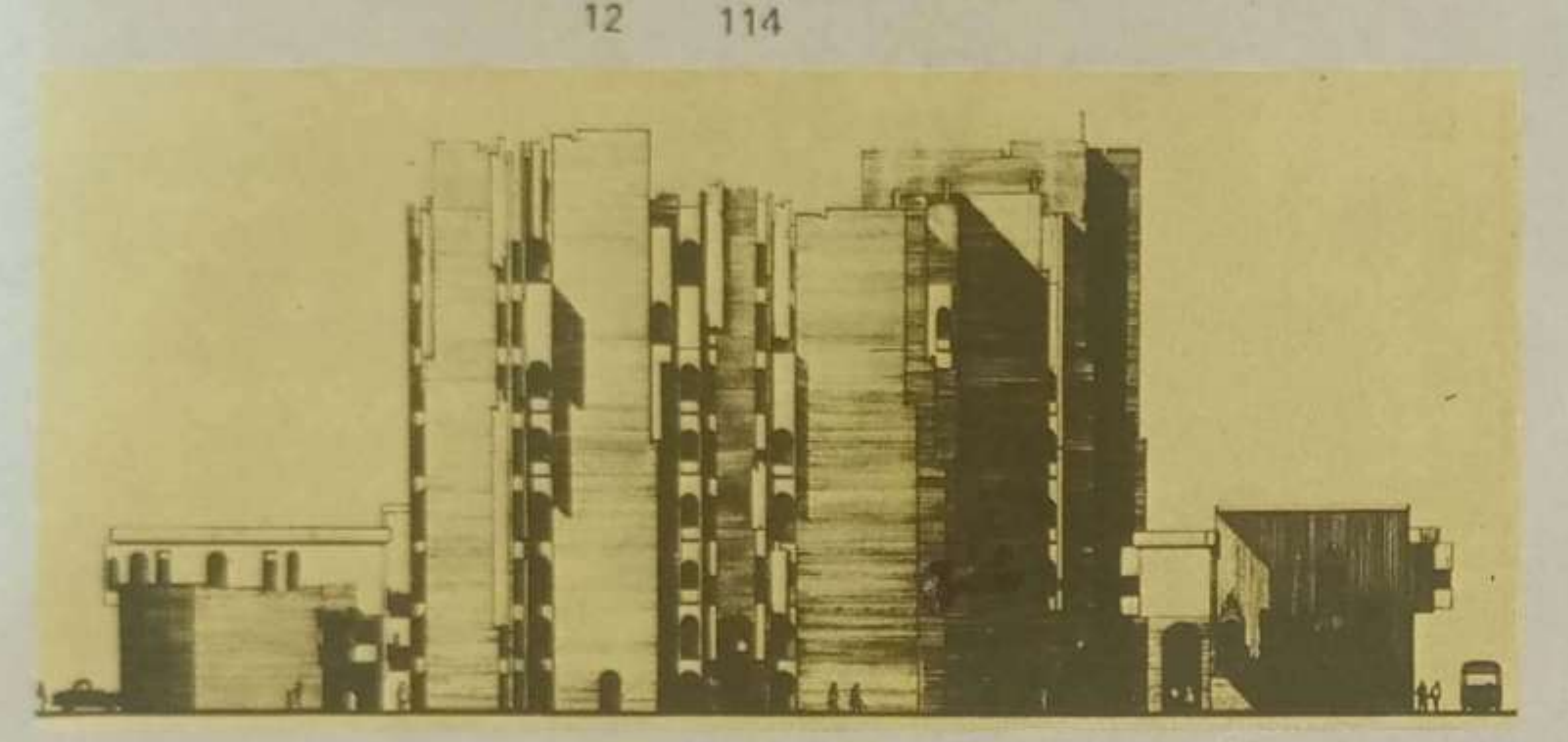
فنانون عرب

فنانون اجانب

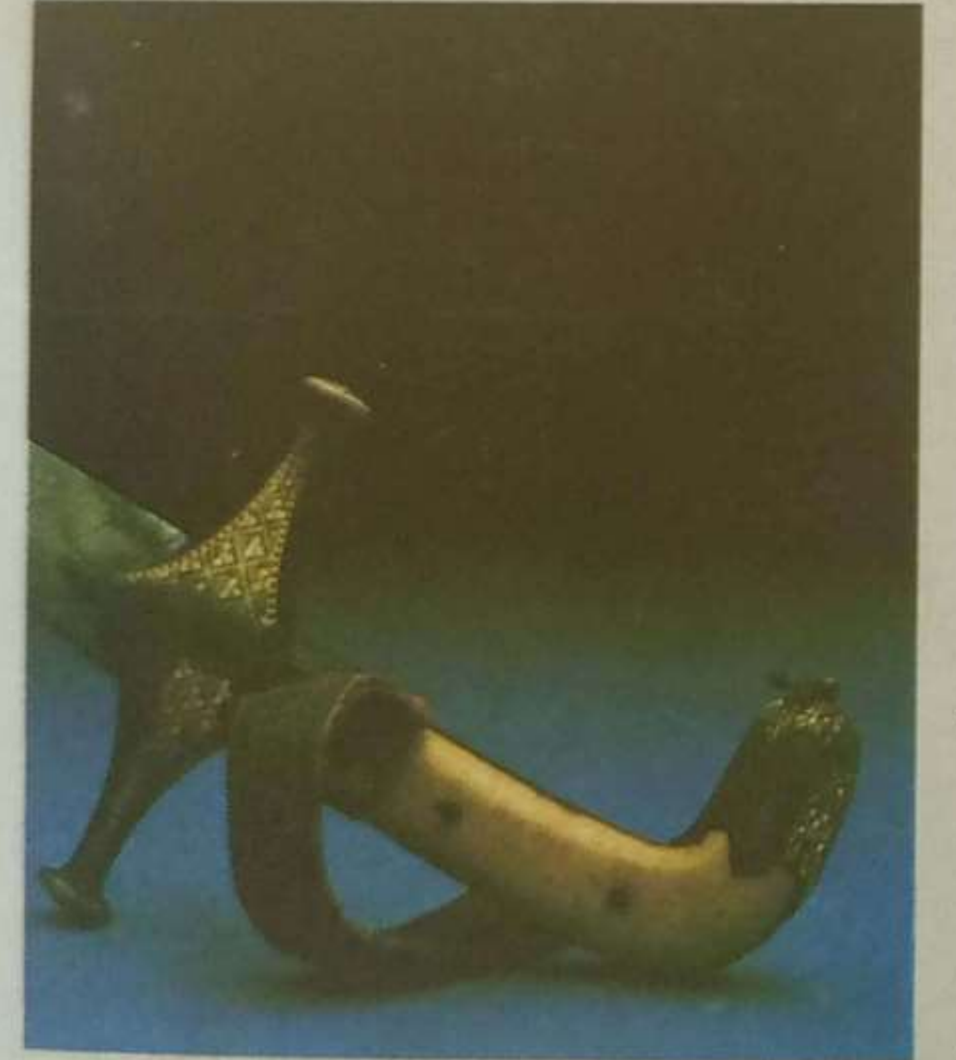
مناسبات

معارض

في المكتبة



56



الغلاف الأول

مقبض سيف عربي مرصع.

تصوير.

القسم الفني. شركة باميكّاب.

الصفحتان الداخليتان الاولى والثانية لمهدي مطشر.

مصادر الصور

ارشيف شركة باميكّاب. ارشيف الميدل ايست للتصوير. ارشيف المركز الثقافي العراقي بلندن. متحف فكتوريا والبرت بلندن. المكتبة الوطنية. باريس. متحف فرير واشنطن.

من المسهمين في هذا العدد

فيرونيكا أفاناسييفا تشغل مركز باحث علمي أقدم في القسم الشرقي بمتحف الآرميتاج في لينينكّراد، متخصصة في دراسات العراق القديم ولها عدة ابحاث وكتب في هذا المجال منها: «تاريخ وادي الرافدين»، «الفن في وادي الرافدين»، «العمارة في وادي الرافدين»، «انكيدو وكلكامش»، وصدر لها مؤخراً كتاب يضم مختارات مترجمة الى اللغة الروسية لاول مرة من الادب الاكدي والبابلي انجزته سوية مع دياكانوف وهو اكبر العلماء السوفييت المتخصصين في تاريخ العراق القديم.

يوهانيس ايتن رسام ورائد في قضايا التربية الفنية الحديثة. وُلد عام *1888* في سويسرا. عرض عام *1916* رسومه التجريدية لاول مرة في برلين، ثم انتقل الى فيينا حيث لقيت اساليبه في التدريس نجاحاً كبيراً، وكان بين عامي *1919-1923* استاذاً في الباوهاوس في فايمار حيث اسس دورته الدراسية المشهورة التي يتحدث عنها في هذا المقال. ثم أصبح مديراً لمدرسة خاصة به في برلين لسنوات عديدة، ترأس بعدها مدرسة ومتحف الفنون والصنائع في زيوريخ، وعمل لفترة طويلة رئيساً لمعهد تصاميم النسيج والحرير في زيوريخ. له عدة كتب في الفن والتصميم.

الدكتور حسين هداوي تخرج من جامعة كورنيل عام *1962* بدرجة دكتوراه في الادب الانكليزي. درّس في عدد من الجامعات الامريكية منها: جامعة وسكونسن وجامعة وسلين وجامعة روجيتز. وحالياً يشغل منصب استاذ الدراسات العليا في جامعة «نيفادا» باميركا.. نشرت له دراسات عديدة حول الادب المقارن ـ الكلاسيكي والاوربي ـ والعربي والاوربي ـ، الى جانب دراسات فنية مختلفة.

وإذا كانت الدلالات الرمزية للسيف والخنجر عند العرب مرتبطة بالقيم الاجتماعية كأقرب صديق له، وأوثق مصاحب، وأحد واجهات بطولاته الحربية العديدة، فان البروفسور الن جاكوب يرى في الخنجر رمزاً لعضو الذكورة وقوة الرجولة، وهو ما يذهب إليه بعض الفرويديين الجدد، انطلاقاً من خصوصية موضعه وما تحيط به من حلقات تزيينية يختلف شكلها وعددها من خنجر الى آخر.

زايد الحسن
ص 114

ان الفنان علاء بشير يحدد الوجود الانساني بضرب من انطولوجيا مثالية عن وجود محاصر بتهديدات ممكنة للحم والاعصاب والعضلات والعظام والغضاريف والمفاصل. المدنس دوماً.. امكانية القتل وسرقة العقل وافراغه والبحث اللامجدي والضياعات وموت الفجاءة. ان مثل هذه الممكنات هي (مواضيع) الفنان، مواضيع خبرة ورؤية وتأمل في الحقيقة الانسانية. لكن لنلاحظ هنا، ان مثل هذه الممكنات تنقل بواسطة الخبرة المعاصرة، وكما يتبدى فيها العالم المعاصر للشعور، الى مستوى المفهوم.

سهيل سامي نادر
ص 50

وبالامكان القول من دون مغالاة بان التصوير التشبيهي هو على العكس اكثر الفنون الاسلامية تعقيداً واكثرها دقة ومهارة، وهو على الاخص الفن الذي ارتقى بحيث اصبح اكثر الفنون الاسلامية تميزاً. وقد ينطوي هذا الراي على مفارقة، لكن الحقيقة هي ان العملية التي ادت بالتصوير التشبيهي الى ان يصبح في نهاية الأمر اكثر الفنون الاسلامية غنى ونموذجية تابعت سبيها بصورة اعتيادية، اذ لما كانت محاكاة الفنان للكائنات الحية تحرمها الاحاديث النبوية وتعتبرها خطيئة مميتة، لم يكن هناك بد للفنانين من ان يمعنوا النظر في موقفهم وان يجهدوا للافلات منه بالتلاؤم مع هذه التحريمات، وذلك عن طريق ابتكار جمالية جديدة، جمالية اسلامية محضة.

الكسندر بابا دوبولو
ص 12

انك تستطيع النظر الى الشكل نفسه في كل أوقات اليوم او تراجعه في مخيلتك، لكنك ستخرج بعدد كبير جداً من التغييرات في روح الشكل وطابعه. ان ذلك يشبه ما فعله ريمبراندت عندما رسم وجهه ذلك العدد الكبير من المرات. ان تغيير الموضوع في الواقع ليس مهماً بالنسبة لي، لانني اعتقد بان هناك جوانب عديدة تنبع من الموضوع نفسه باستمرار. لقد قضيت ما يقارب السنة في رسم لوحة «رياح ثلجية»، لانني كنت مسحوراً بظلال الغيوم، وذلك التل القريب من مزرعة كويرنرس. لقد مشيت على هذا التل مائة مرة وربما الف مرة منذ ان كنت طفلاً صغيراً، لهذا فقد كان بالنسبة لي غير قابل للموت والجمود. انني استطيع، في الحقيقة، ان ارسم تلاً واحداً طوال حياتي الباقية.

اندرو وايث
ص 80





شاكر حسن آل سعيد، رافع الناصري، محمد علي شاكر (العراق) محمد عبدالله، كمال السراج (مصر) رشيد القريشي (الجزائر) سامي برهان، محمود حماد (سوريا) المكي مغارة (المغرب)



محمود حماد ـ سوريا



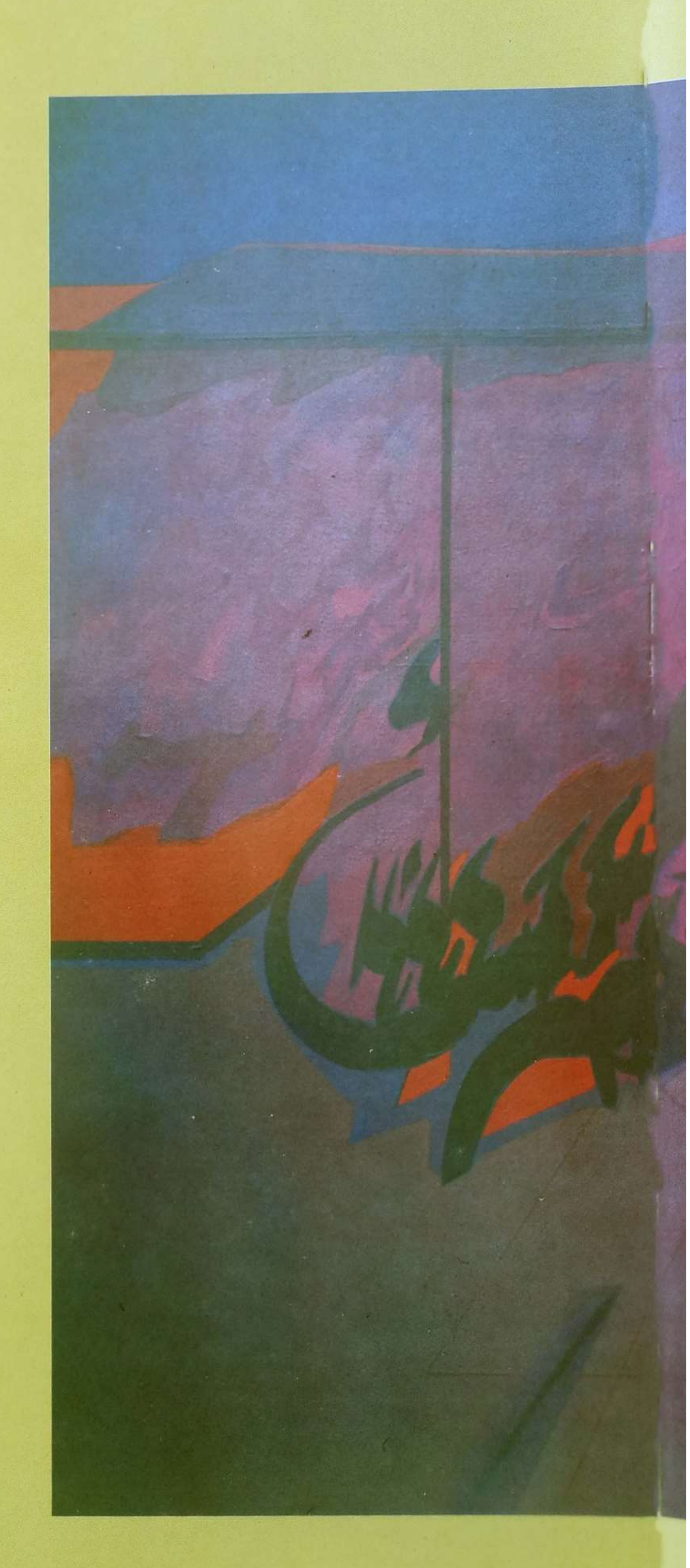
محمد علي شاكر ـ العراق

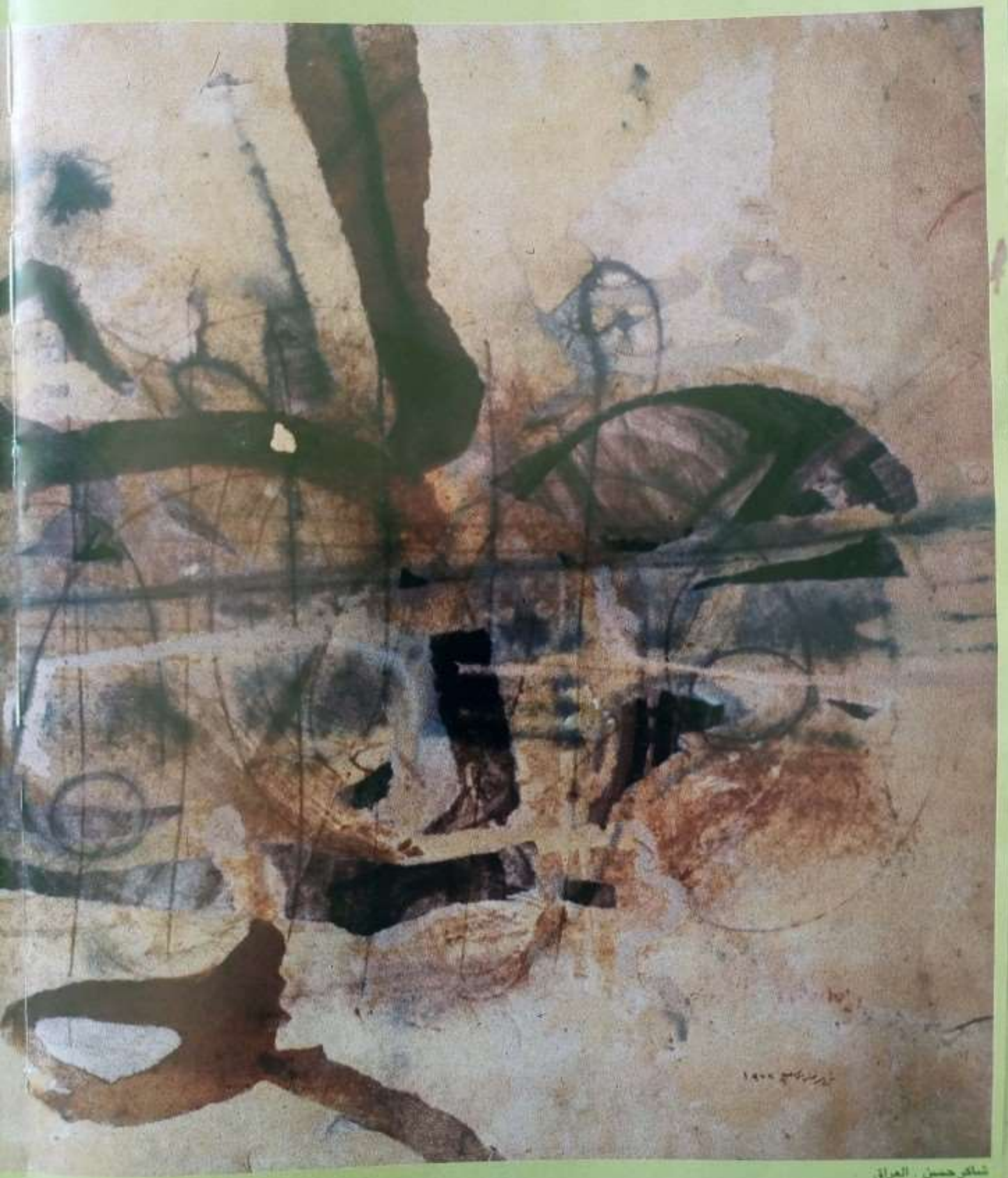
محمد عبدالله ـ مصر

على مثل ما رحل الخط العربي في السابق
من قطر الى قطر، مضيفاً في كل من تلك الاقطار
ما يعزز دفقه وتنوعه والابداع فيه،
يرحل اليوم عبر لوحات فنانينا بمعنى جديد
في الرؤية التشكيلية وفي محاولة لأن يمد كلًا منهم بمرمى له في الجهد
الابداعي حتى كاد ان يقوم
ظاهرة بينة تجمع بينهم وتغذي طموحهم في
العمل فيه وهو ما اشار اليه غير واحد من
النقدة الاوربيين «فسيجرد كاليه» تصف هذه
الظاهرة غب حضورها معرض السنتين الذي اقيم في بغداد
1974 قائله: «لعلني لا أغالي كثيراً،
فمن جميع ما شاهدته في البينالي العربي لم اجد انتاجاً يفصح عن
مصدره العربي وينطق به الا ذلك الانتاج
الذي يتصل باللغة، اي يتخذ من فنون الخط العربي
والحروف مادة له» ويمد هذا القول
«روبير فرنيا» الى الاشارة الى الدلالة المعنوية لتجربة فنانينا:
«حيث اصبحت الكتابة تخفق فيها الحياة
وتكون اكثر طراوة واكثر صلابة، تركض في سطورها
المتساوقة او تتشكل في قوالبها الهندسية،
مما يمكن للخط الكوفي ان يتخذ الف شكل
وشكل وان يعطي ولادات جديدة لاساليب عديدة للوصول الى
حيث تصبح القراءة في المستحيل وتصير الوظيفة الزخرفية عملية تأمليه
تربوية قريبة من الصلاة».

والخط العربي، في رحلته الثانية التي تعاطفت معها
الحركة الفنية في غالبية ارجاء الوطن العربي،
وباشكاله المتعددة في الحروف والكلمات والجمل
المركبة والابيات الشعرية، يسعى لان يوسع للمحتوى الادبي والفكري
المجال لان يلج العمل التشكيلي ويعمق من امكانيته التعبيرية، وذلك
تأكيداً لخصيصة فنانينا في المزج ما بين التراث
والمعاصرة برؤية جديدة، وبما يمكنهم من
تجاوز نزوع عدد من الفنانين الاوربيين الذين حاولوا استلهام
الحرف العربي كعنصر زخرفي مفضول عن دلالته
المعنوية والقومية والصوتية، وعن ما تترادف معه من تداعيات متوارثة
في النسيج الكتابي او البنائية الهندسية
او الابداع الزخرفي عبر المزج ما بين ضروبه
المختلفة في الحروف الدائرية والمزوّاه.

وسواء من استلهم، من فنانينا، ظل الحرف في تجريده
من ظاهره المقروء، او من سعى لتجسيد
صوت الحرف، او من استخدم الكتابة التقليدية ضمن تداخل تشكيلي،
او من عاد به الى روحيته الزخرفية التراثية،
او من زاوج بين تعبيرين: ادبي في النص وتشكيلي في الرسم،
او من رسم الاشكال بالكتابة، فانهم جميعاً يمدون
هذه الظاهرة اليوم بالمزيد من الخصوصية
لانهم يحاولون ان يجترحوا تلك الخصوصية من استيعابهم الشامل
لطبيعة الحرف العربي مما يبشر بولادة فن يوجد
من تطلعاتهم في الهوية الادائية والتعبيرية المعاصرة،
وما يخرج بهم، في ذات الوقت، من دعاوى
التماثل مع الفنانين الاوربيين الحديثين ومغامراتهم التجريدية.

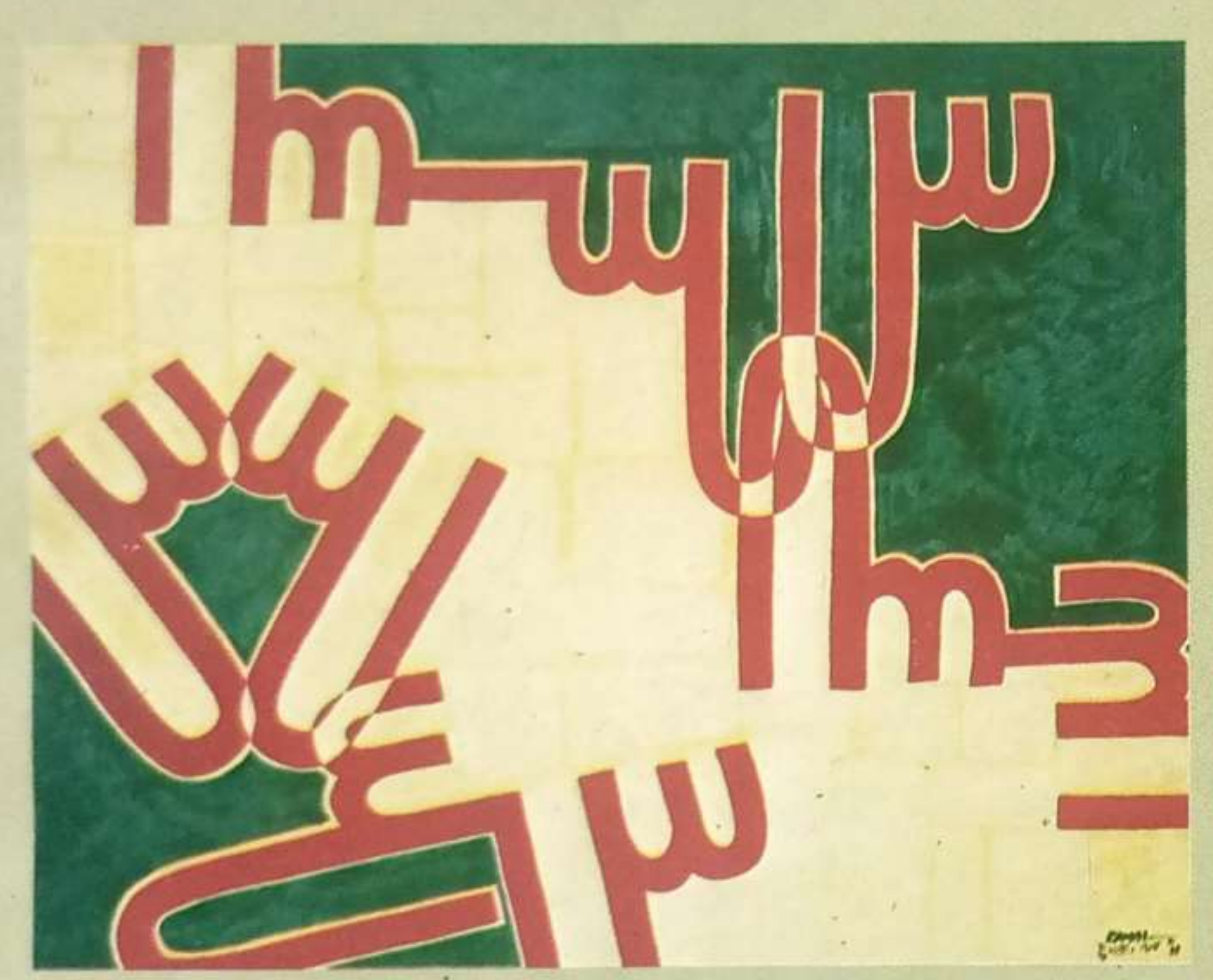




شاكر حسن . العراق



سامي برهان . سوريا



كمال السراج . مصر

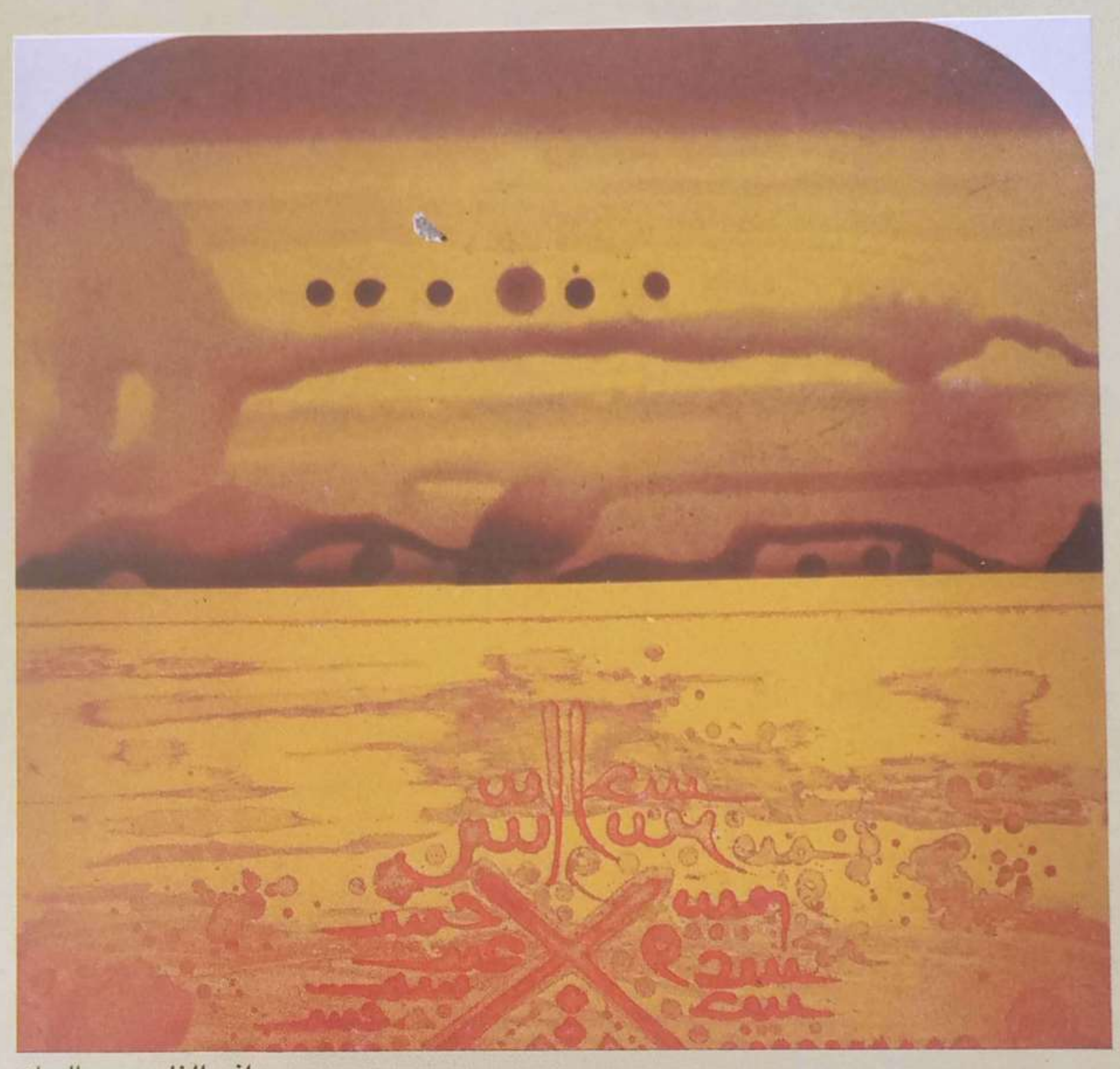


اتيل عدنان . لبنان

المكي مغارة . المغرب



رشيد القريشي . الجزائر



رافع الناصري . العراق

نجا المهداوي . تونس



التصوير في المخطوطات العربية

ألكسندر بابادوبولو

ترجمة: نهاد التكرلي

كثيراً ما اهملت المنزلة التي يحتلها التصوير التشبيهي بين الفنون الاسلامية. وقد ترددت الآراء القائلة بان الاسلام ينهي عن تمثيل الكائنات الحية بدرجة جعلت الكثير من الاشخاص، من بين المسلمين انفسهم، يعتقدون حتى الوقت الحاضر بان التصوير التشبيهي لم يلعب الا دورا ثانوياً وبانه بقي تحت طائل التحريم من دون ان يجد لنفسه مخرجاً.

الا ان الواقع يخالف ذلك. وبالامكان القول من دون مغالاة بان التصوير التشبيهي هو على العكس اكثر الفنون الاسلامية تعقيداً واكثرها دقة ومهارة، وهو على الأخص الفن الذي ارتقى بحيث اصبح اكثر الفنون الاسلامية تميزاً. وقد ينطوي هذا الرأي على مفارقة. لكن الحقيقة هي ان العملية التي أدت بالتصوير التشبيهي الى ان يصبح في نهاية الامر اكثر الفنون الاسلامية غنى ونموذجية تابعت سيرها بصورة اعتيادية. اذ لما كانت محاكاة الفنان للكائنات الحية تحرمها الاحاديث النبوية وتعتبرها خطيئة مميتة فلم يكن هنالك بد للفنانين من ان يمعنوا النظر في موقفهم وان يجهدوا للافلات منه بالتلاؤم مع هذه التحريمات وذلك عن طريق ابتكار جمالية جديدة، جمالية اسلامية محضة.

لم يكن الأمر بالنسبة لهم يتعلق لا بالانقياد الاعمى لهذه التحريمات ولا بمخالفتها وصرف النظر عنها لنيل حظوة بعض الامراء. ولو فعلوا ذلك لتركوا لنا في الحالة الاولى تصويرا خالياً من كل كائن حي، لا ينقل الا مناظر طبيعية وعمائر وطبيعة جامدة. وهذا ما حدث بالفعل بالنسبة للفسيفساء التي تزّين جدران المسجد الكبير في دمشق. لكن الأمر هنا لا يتعلق بصورة دقيقة باعمال فنية اسلامية الا من الناحية السلبية، اي من ناحية خلوها من الكائنات الحية. بينما الاسلام ينطوي على حضارة انسانية. والانسان في نظر القرآن كما هو في نظر الانجيل موجود في مركز الخليقة. فهو قد جبل على صورة الله وهو شاهد على الخلق يمجد بحمد الخالق. وهذا هو شأن الفلسفة الاغريقية التي ترجمت الى العربية بصورة كاملة في عهد الخلفاء الأمويين وأوائل الخلفاء العباسيين حتى عهد المتوكل اي من عام 700 الى عام 840 تقريباً. فهي الاخرى تجعل الانسان في مركز الصدارة من الطبيعة بفضل العقل الذي يميزه عن سائر الحيوانات.



مقامات الحريري، بغداد 1237 . رسم يحيى الواسطي . المكتبة الوطنية في باريس.



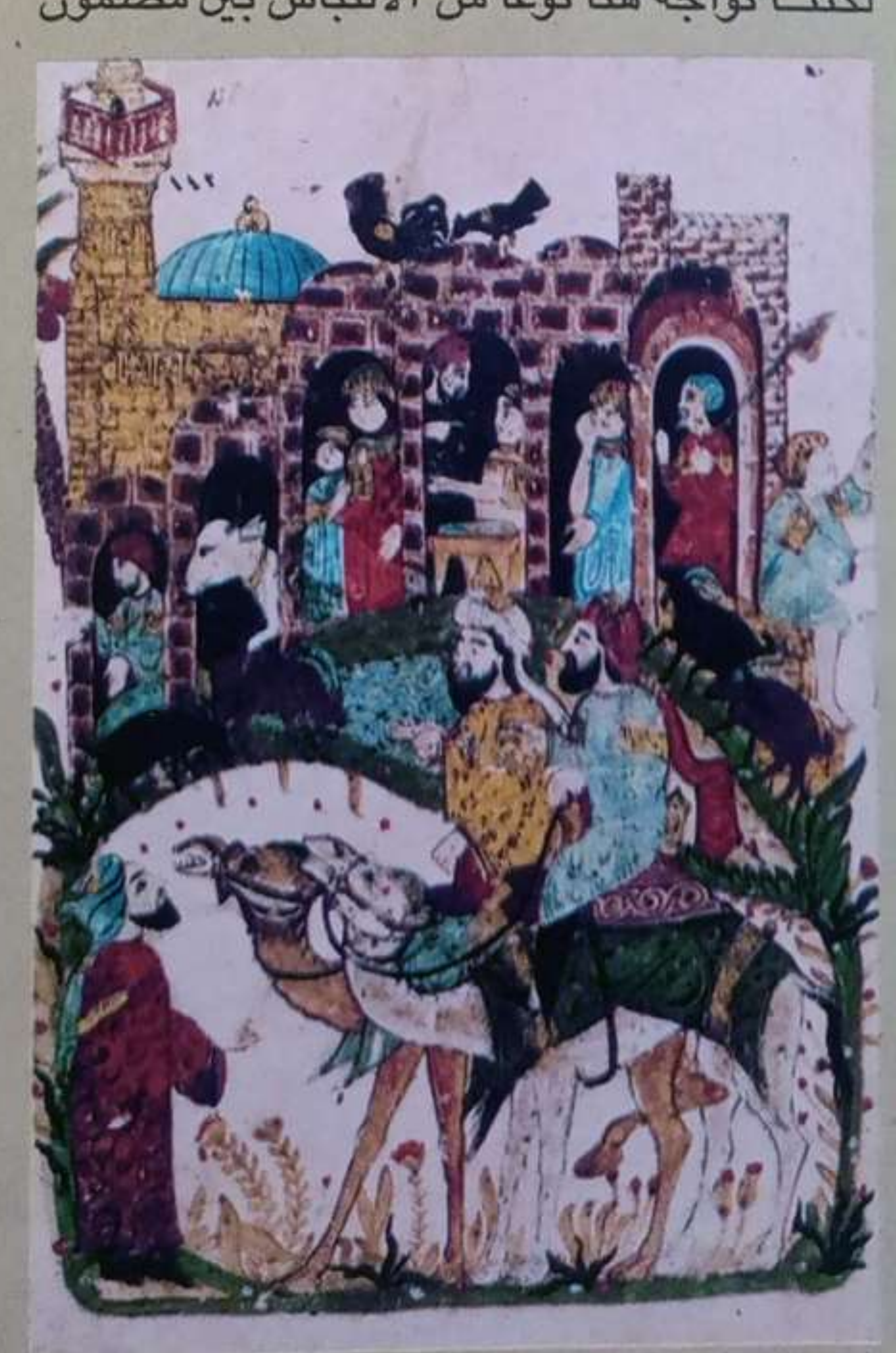
ثم ان ملك الغربان قال لذلك الغراب بعد ايام كيف استطعت

2

لذلك فان القيام بتصوير تشبيهي من دون تمثيل الانسان لم يكن يثير اهتمام احد، لا من بين رعاة الفن ولا من بين الفنانين انفسهم. وهذا هو السبب العميق الذي جعل الفنانين يكفون عن تزيين جدران المساجد بالفسيفساء او بصور تشبيهية خالية من حضور المخلوقات الانسانية والكائنات الحية بصورة عامة، ان مثل هذه الاعمال لم تكن تثير اهتمام احد. اننا هنا ازاء ظاهرة نبذ حقيقية تمخض عنها الشعور الفني للامة.

وهكذا فبدلا من القيام بتصوير تشبيهي خال من الانسان ومن الكائنات الحية فضل الفنانون تزيين المساجد بالخط العربي وبفن العربسة التجريدي اذ يجب ان لا يغيب عن اذهاننا بان فن الخط هو الانسان ايضاً يضاف اليه كلام الله عندما يتعلق الأمر بآيات قرآنية، وبان الزخرفة التجريدية تعني الهندسة والرياضيات اي ان الانسان ماثل فيها باستمرار. ونحن نعرف شغف العرب بالرياضيات.

واذا كان فن الخط وفن العربسة التجريدي قد خطيا منذ البداية مثل هذه الخطوات الواسعة بحيث اصبحا فنين عظيمين في سلم قيم الفنون الاسلامية حسب التصور التقليدي، فمرد ذلك بالضبط وبالدرجة الاولى الى رفض التصوير التشبيهي كوسيلة لتزيين القرآن والمساجد، ثم الى ان الخط استخدم لتجسيد كلام الله على الورق او على الجدران. لكننا نواجه هنا نوعاً من الالتباس بين مضمون



4

الفكرة ومحتواها وبين مادية الحروف وجماليتها. كما يوجد خلط افاد منه الخطاطون كثيراً فيما يتعلق بمركزهم الاجتماعي لكنه يقوم على اسس خاطئة اذ ان الخط لا يملك في الحقيقة جمالية دينية بصورة خاصة، بالاضافة الى انه استخدم لتزيين المؤلفات الدنيوية ايضاً كالكتب العلمية او الادبية عندما يتعلق الامر بنسخ نفيسة.

ان اسس فن الخط هي الحروف العربية ذاتها والاضلاع الجمالية التي تحتويها ضمناً والتي سيتعلق الأمر بتوسيعها وتقنينها بتحديد نسبها الرياضية في اغلب الاحيان. وهذا كله. لا علاقة له بالدين. فالخط فن مادته الاساسية عربية تماماً وهو في الحقيقة الفن الوحيد من بين جميع الفنون التجسيمية التي انتجتها الحضارة العربية الاسلامية الذي يمكن اعتباره جديداً كل الجدة حتى في عناصره الاولية وعربيا بصورة خاصة اما فن العربسة التجريدي الذي يتركب اساسياً من خطوط مستقيمة او من منحنيات فانه على العكس يستقي كل مفرداته في نطاق الاشكال الاولية من الفنون التي طبقت منذ زمن بعيد في البلاد التي فتحها العرب. فالفن السومري والفن الآشوري في العراق نقلا اليه «الاقحوانات» و«الورديات» التي ترمز الى آلهة الكواكب في العصور القديمة



3

1 ـ (كليلة ودمنة). سوريا على الاكثر، الربع الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي. المكتبة الوطنية في باريس

2 ـ (كليلة ودمنة). سوريا على الاكثر، الربع الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي. المكتبة الوطنية في باريس

3 ـ (كليلة ودمنة). سوريا على الاكثر، الربع الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي. المكتبة الوطنية في باريس.

4 ـ مقامات الحريري. بغداد 1237 . رسم يحيى الواسطي. المكتبة الوطنية في باريس.

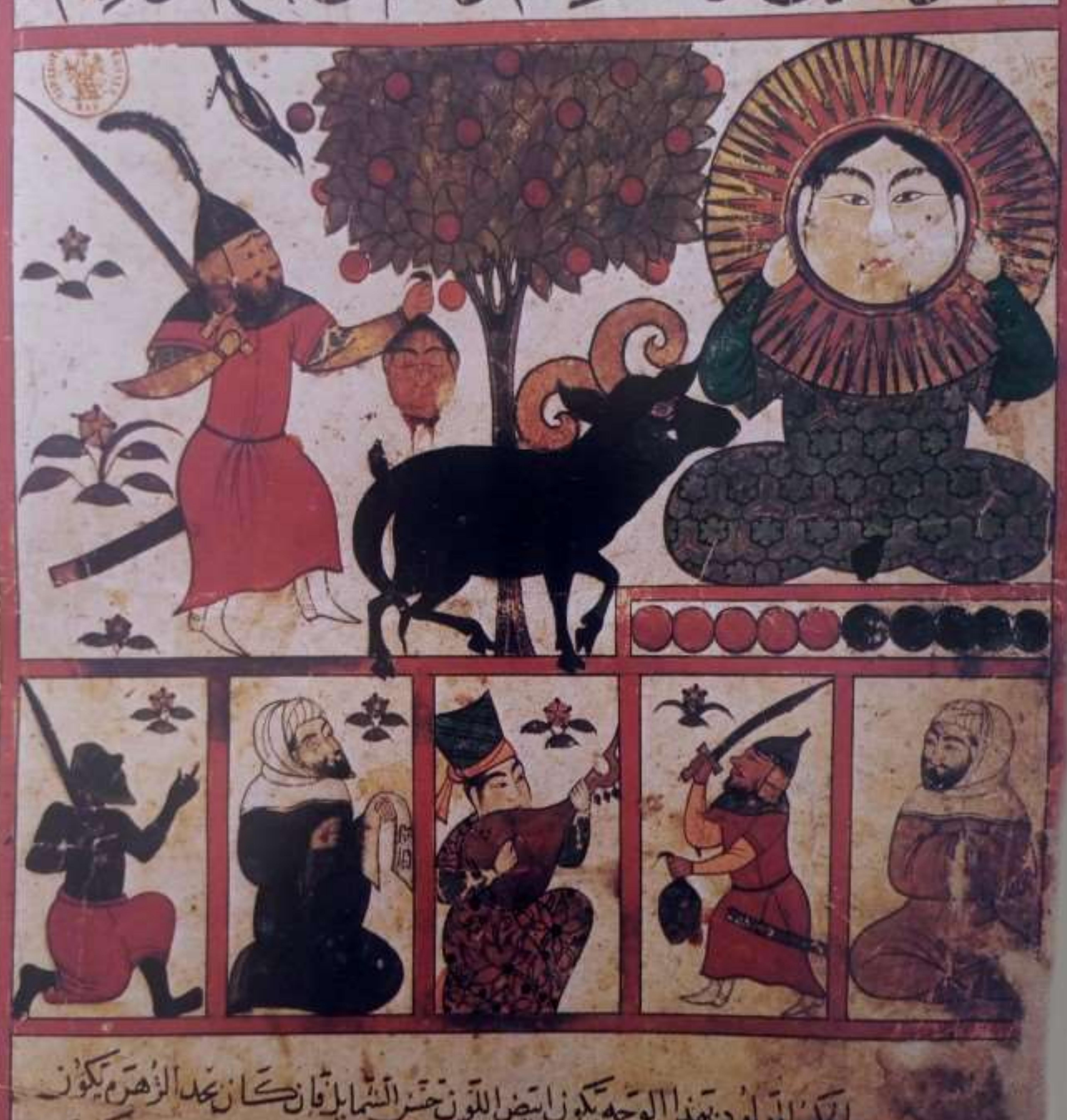
في بلاد ما بين النهرين. كما ان المضلعات المنجمة مؤسسة على المربعات المتجولة في دائرة وهي طريقة استخدمت في اليونان قبل الميلاد ببضعة قرون. بالاضافة الى ان المثمن المنجم سيكون من اكثر الاشكال استعمالا في الفن التجريدي الاسلامي المؤسس على خطوط مستقيمة، يعقبه المسدس المنجم الذي يتألف من مثلثين مرسومين في دائرة. وقد تحدر هذا من التقليد المسيحي الخاص بالكتاب المقدس. فهو «خاتم سليمان» لكننا نجده ايضاً في الهند باعتباره الماندالا التي ترمز الى النرفانا. اما اللوالب فانها موجودة في الفن السومري والفن الكرواتي على حد سواء منذ اقدم العصور. وقد سارت العربسات في اثر الغصينة اليونانية الكلاسيكية. كل هذه الاشكال تطورت وتوسعت بفضل الفن الاغريقي والفن البيزنطي ومنهما انتقلت الى الفنون المسيحية الشرقية، السورية والنسطورية والقبطية، ثم عبرت من هذه الفنون الى الفنون الاسلامية. الصفة المميزة للفنون التجريدية التي سيتسع نطاقها في الحضارة العربية الاسلامية هي الاهمية الكبرى التي اكتسبتها هذه الفنون بحيث اكتسحت جميع الاشياء المصنوعة من المعدن والخشب او الخزف. وهذا الانتشار الهائل للفن التجريدي يرمز هنا ايضا ومرة اخرى الى التحريمات المفروضة على التصوير التشبيهي للكائنات الحية وللانسان بصورة خاصة. اذ سيؤدي هذا الامر الى اعتبار الفن التجريدي فناً رئيسياً، كما نعتبره اليوم تماماً، وليس مجرد فن زخرفي مخصص لملء المساحات التي بقيت فارغة بين الرسوم التشبيهية. لا جرم اننا هنا ازاء ثورة منحت هذا الفن التجريدي العربي الاسلامي صفاته المميزة العميقة. وهذه الثورة هي التي تفسر لنا توسع هذا الفن والتقدير الذي حظي به الى جانب فن الخط.

بالاضافة الى هذا فان فن العربسة التجريدي يرمز الى حقيقة عميقة للحضارة العربية وهي الاهمية التي اعطيت للرياضيات والى العلوم التي نشأت عنها مباشرة، كعلم الفلك والجغرافية الفلكية التي تتيح بصورة خاصة تحديد اتجاه الكعبة، والتقنيات الميكانيكية كالري و«الآلات» وفن العمارة بطبيعة الحال. من هنا يمكن اعتبار اهمية الفن التجريدي الهندسي «شكلا رمزيا» للحضارة العربية الاسلامية بالمعنى الذي يفهمه به كاسيرير.

ومع ذلك فمن الجدير بالتنويه بان هذا الفن التجريدي المركب اساسياً من الهندسة، لا يملك جمالية دينية بنوع خاص، شأنه في ذلك شأن الخط كما اسلفنا. واذا كان ازدهار هذين الفنين التوأمين يعود الى الاحاديث النبوية التي حرمت محاكاة الكائنات الحية فان علاقة هذين الفنين بالتأملات اللاهوتية الاسلامية لم تحدث الا بصورة غير مباشرة اي باعتبارهما وسيلة للانصياع لهذه الاحاديث ولانهما قدما حلاً يسيراً جاهز الصنع.

الامر على خلاف ذلك بالنسبة للتصوير التشبيهي الذي ازدهر ازدهاراً رائعاً خاصة في نطاق المنمنمات. اذ بقي الموضوع يتعلق بتمثيل الانسان والحيوان ولكن من دون ان يسقط الفنان تحت طائل التحريمات التي جاءت بها الاحاديث. ولتحقيق ذلك كان من الواجب ابتكار جمالية جديدة، جمالية تتلاءم مع هذه التحريمات وتضعها موضع التنفيذ ان صح هذا التعبير. وقد حقق الفنانون ببراعة فلسفية خارقة وبجرأة فنية لا مثيل لها ثورة حقيقية اساسية تنصب على غاية التصوير التشبيهي ذاتها وعلى المثل الاعلى الفني للعمل بصورة تجعل التصوير التشبيهي للبشر وللكائنات الحية ولمجموعة العمل الفني يتلاءم مع متطلبات الاحاديث كما وردت لدى البخاري وابن حنبل وفقهاء الدين الآخرين. لذلك وصفنا هذه الجمالية بانها اسلامية. لانها تعبر بواسطة تصورها للعمل الفني وبواسطة مثلها الاعلى في الجمال كما تعبر بواسطة لغتها كلها عن متطلبات فقهاء الدين المسلمين.

القول على الوجه الثالث من برج الحمل والمريخ من نظر الى المشترى



الحكيم المولود بهذا الوجه يكون ابيض اللون حسن الشمايل فان كان بعد الزهرة يكون
[illegible] اللون مليح العينين حسن الذراعين بعينه شهولة او زرقة وعلى يده او على فخذه او جانبه علامة ويكون مرضه
[illegible] البيرسام ووجع العينين والراس والفواد ويخاف عليه من مرضه ويكون موته من الحلاق البطن ويخاف
[illegible] امراة [illegible] ويعمر [illegible] من كل آفة ويخاف عليه من مرضه عند بلوغه فان عاش

والقــراء الــذين يرغبــون في الاسـتـزادة من الاطلاع على هذا الموضوع يستطيعون الرجوع الى مؤلفـاتنا بهذا الصدد[1] . لكننا نستطيع ان نلخص ببضـع كلمات الثورة الجمالية العظيمة موضوعة البحث.

كان المثل الاعلى الذي حددته للفن الفلسفة الاغـريقيـة وبخاصة فلسفة افلاطون وأرسطو يقتضي محـاكـاة طبيعيـة بأدق صورة ممكنة . والـواقـع ان الطبيعة في نظر الاغريق تمثل الحق والجمال في آن واحد ومن ثم فمن واجب الفنان محـاكـاتهـا ليتسنى له امـرار هذه الحقيقـة الطبيعيـة وهذا الجمال الطبيعي الى عمله الفني بأقل تشويه ممكن. وقد بقي هذا التصور الذي يمكن اعتبـاره الاسـاس الفلسفي لكـل نزعـة واقعيـة في الفن، المثل الاعـلى في الفن في اوربا حتى نهـايـة القرن التاسع عشر، رغم اختلاف المدارس وتنوع الاساليب في كل بلد. وهكذا نجد ان بحوث (البيرتي) في المنظور في عصر النهضة كانت تهـدف الى مطابقـة الـواقـع باكبر امانة ممكنة. حتى الانطباعيون في النصف الثاني من القـرن التـاسع عشر كانوا لايزالون يرغبون في تقديم انطباع جمالي توحي به الطبيعة باكبر قدر ممكن من الصـدق والامانة . اما الفنانون الذين خلقـوا التصـويـر التشبيهي الاسـلامي فقـد اكتشفـوا مبـدأ جمـاليـا معـارضـا لكـل هذا التقليد . مفـاد هذا المبـدأ ان الفن ليس واجبه تقليـد الطبيعـة، وان المحـاكاة ليست هي التي تؤسس قيمـة العمـل الفني، بل على العكس ما يؤسسها هو الابتكار، اي خلق عالم جديد يمكن ان يكـون مختلفـاً بل ومتعارضـاً مع المظاهر الحسية للطبيعة بل وحتى متعارضاً مع حقيقتها واحتماليتها. والواقع ان الفنانين بدأوا يطبقون ما سميناه بمبدأ الاستحالة وهم سيكتشفون بصـورة خاصـة فيمـا بعـد بأن العمـل الفني يتجاوز مظاهـر «العـالم الممثّـل» والحكـايـة المسـرودة وانـه «عالم مستقل» اي كون منتظم وعـالم صغـير تتخـذ فيـه الاشكـال والالـوان مواضعها لاسباب باطنة في العمل الفني بصورة محضـة لا لغـرض محـاكاة الطبيعة اولتصوير حكاية بصورة محتملة الوقوع. وهذا بالضبط ما سيعبـر عنـه «گـوگـان» في نهاية القرن التاسع عشـر عندما اطلق عبارته المشهورة التي فتحت ابــواب ثورة الفن الحـديث على مصـراعيهـا: «اللوحة سطح مرسوم بالوان جمعت بترتيب معين».

وهنا يحق لنا ان نتساءل لماذا حقق الفنانون الذين خلقوا التصوير التشبيهي الاسلامي هذه الثـورة الجمـاليـة الاسـاسيـة، قبل ثورة الفن المعاصر باكثر من سبعة قرون؟ الجواب هو انهم لم يقـومـوا بذلـك الا إطـاعـةً لأوامر الاحاديث النبوية التي تحرم محاكاة الكائنات الحية. اذ لا بد ان هذا النهي دفـع الفنانين الى تأمل مفهوم المحـاكـاة وفكـرة النسخة المطابقة للطبيعة. ولا شك انهم تأملوا ايضـا مفهـوم «الكـائن الحي» فالكـائن الحي هو دائمـا مخلوق وحيد متفـرد مختلف عن الافـراد الآخـرين من نفس النـوع بتفاصيل كثيرة. وهكذا ادرك هؤلاء الفنانون بان ما تحـرمه الاحاديث النبوية بالضبط ان هي الا المحـاكـاة الحقيقيـة والـرغبة في تحقيق نسخة امينـة للغـايـة لفـرد متوحد اي بالخلاصة هي الصورة الشخصيـة.

فالصـورة الشخصيـة والصورة الشخصية الحقيقيـة وحـدها هي التي تقصدها الاحاديث النبـويـة. وهذا ما حصل فعلا وما يجب التأكيد عليـه. اذ لن نجـد ابـداً ايـة صور شخصيـة حقيقيـة في النمنمـة الاسـلاميـة سواء اكـانت عربيـة، ام فارسيـة ردحين من الزمن. ولا بد ان ننتظـر بدايـة القرن السابع عشر ليسمح برسم الصورة الشخصية في الهند والمغولية. لكن هذا لم يحـدث الا بعـد صدور قرار دينـي من الامبراطور (أكبر). وهذا القرار يتعرض بالضبط لمفهوم المحـاكاة. لقد اعلن الامبراطور أكبر بان الصورة الشخصية بحد ذاتها لا يمكن ان تعتبر محـاكـاة بالمعنى الدقيق لكلمة نسخة اي صور مزدوجـة طبق الاصـل للفرد المحاكي. وعليه ولما كانت محـاكـاة فرد معـين بجميـع تفـاصيله مستحيلة على كل حال، فان الصورة الشخصية ليست «محـاكـاة» بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، ولـذلـك سمـح بهـا في امبراطوريته. ونحن نجد فعـلا صورا شخصية عديدة للاباطرة جاهنجير وشاه جهان مراورا نزيب.. الخ. لكن هذا القرار لم يطبق ـ على الاقـل حتى نهاية القرن السابع عشـر ـ في مكـان آخـر غير الـهنـد بسبب ان الاختصـاص القضائي للامبراطور أكبر لم يكن يمتد خارج حدود امبراطوريته.

هذا التحـريم للصـورة الشخصية يفسر لنا لماذا لم تحـاول اية شخصية عربية من بين كبار الخلفـاء والفاتحين تكليف احد الرسامين بصنع صورة شخـصـيـة له بالـرغـم من ان النفس البشريـة تـواقـة الى تـرك صورتها للاجيـال القادمة (2) .

بخـلاف ذلـك ادرك الفنـانـون الذين خلقوا الفن الاسـلامي بان تمثيـل البشـر والحيوانات من دون تعيـين اي من دون محـاكـاة اي فرد واقعي مخصـوص، لم يكن امراً محظوراً البتة. ذلـك ان الموضوع هنا لا يتعلق بكائنات حية بل بمفـاهـيـم بالمعنى الارسطي وبمثـل بالمعنى الافـلاطوني. وما يمثله الفنانون المسلمون هي المعاني الكلية للرجل والحصان والجمل.. الخ لا افراداً واقعيين ابداً.

وهكذا تسنى للمنمنمة ان تمثل البشر والحيوان في مشـاهد متنوعة تصور الحكايات المسرودة في الكتب من دون ان يكون هذا الامر ممنوعا او ان يسقط تحت طائل تحريمات الاحاديث النبوية.

وليكـون باستطـاعـة الفنان تمثيل الانسان قبـل كل شيء، الانسـان وحيـوانـاتـه الـداجنة والحيـوانـات التي يصطـادها، كان لا بد له من اقنـاع فقهـاء الـدين بان هدفه لم يكن محاكاة الكائنات الحية. ومن اجل اظهار حسن نيته كان لا منـاص له من اقـامـة عالم ممثل لا يشبـه الطبيعـة ابـداً. وهـذا ما يحصـل عليـه الفنان عندما يحذف المنظور ويستبعد تضاؤل الاشياء بمفعـول المسـافـة ويـلاشي الظـلال والاضواء وبطبيعة الحال عندما يصور البشر والحيوانات كمفاهيم وكمعان كلية.

تصـور مؤرخـو الفن الاسـلامي فترة طويلة بان الفنـانـين المسلمين «لم يكـونـوا يعـرفـون» المنظـور وكـانـوا «يجهلون» حسـاب النسب الصحيحة.. الخ. وهذا تماما كما لو كنا نتحدث عن بيكـاسو ونسب اليه نفس الجهل. الحقيقة هي ان كل هذه الامور كانت مقصودة وضرورية لجعل رسم الكائنات الحية والانسان امراً جائزاً قبـل كل شيء. واحسن برهـان لمن يشكك في ذلك هي هذه الـطـبـيـعـة المبتكـرة من اسـاسهـا، المستحيلة بكليتهـا، التي يخلقهـا الفنـانون في اعمـالهم بينما لا يوجد اي تحريم ديني يمنعهم من محـاكـاة المنـاظـر الطبيعيـة والمسـاكن والملابس.. الخ الى درجة خداع النظر.

يكـفـي ان نلقـي نظـرة على منـمـنـمـات المـخـطـوطـات العـربـيـة لنتحقق بان الارض والصخـور والمرج والماء والاشجار والازهار والسماء، مبتكرة كلها بصورة تامة وهي بصورة عامـة مستحيلة تماما، سواء من ناحية اشكالها ام من الـوانـهـا. وهـذا ما سمينـاه «بمبـدأ الاستحـالـة». فالارض تماثل موجات من جميع الألـوان والمرجع اشبه بجيب أخضر والصخور تويجـات او حراشف والاشجار والازهار خلقت من نسج الخيال وحسب نزوات الفنان والسماء هلاليـة زرقـاء وطيـات المـلابس لم يعـد لها اي مظهـر طبيعي مـألـوف وقـد اصبحت نوعـا من تجعـد الفضـاء ليس تجـريبيـا ولا هندسيا ولا جميـلا، لكنـه يؤسس ذرات زخـرفيـة «دوديـة الشكـل» سيكـون لها مستقبل باهر خلال تطور التصـويـر العـربي بحيث نعثر عليها حتى على جذوع الاشجار والصخور. بينما لم يكن هناك ما يمنـع من وجهة النظر الدينية ان تحاكي هذه العناصر كلها وان تنقل عن الطبيعة باكبر امانة ممكنة.

هذا يعني اذن ان الفنـانـين طبقـوا «مبـدأ الاستحـالـة» بصـورة منهجيـة على كل ما كان مسمـوحـاً به ليبينوا بانهم لا يريدون المحاكاة، وبـذلـك يكسبـون امكـانيـة تمثـل الانسـان والحيـوانـات بكيفيـة تتفق وتصـورهم دائمـا. لنـلاحـظ ايضـاً بان الكائنات الحية ترسم وفق منظـور صحيـح وبـان لون بشـرة الاشخـاص طبيعي دائمـا، كمـا ان لون الحيـوانـات ايضا يطابق مفهومهم بصورة عامة. لكننا نرى احيانا جمـالا او خيـولا ورديـة اوزرقاء اوبنفسجية او حمـراء وهـو اللون الـذي يختـاره الفنـان ليبين بوضوح بان هدفه ليس محاكاة الطبيعة.

كل هذه الخصائص تفسر المظهر الذي يتخذه «العالم المثل» للاعمال الفنية. فهي اتفاقات ولغة معينة تعني بان العمل جائز ومن ثم فهو اسلامي. اما الاساس الجوهري للفن في نظر المصورين المسلمين فانه كائن على صعيد العالم المستقل للاعمال الفنية. اي في الاشكال والالوان بصورة مستقلة عما تمثله، فالامر بالنسبة لهم يتعلق بتحقيق عالم من الالوان المحضة تمتد على شكل مسطحات منبسطة لان الظلال والاضواء والقولبة والتاثيرات الجوية قد ابعدت تماما. وهكذا يكون لدينا شيء معادل «للزجاجية الملونة» كما كان يقول بذلك «كوكان» او ما كان ماتيس وبيكاسو يبحثان عنه في بعض فتراتهما الفنية، وما تنشده «الملصقات» بصورة عامة في ايامنا هذه، ناهيك عن الفن التجريدي.

هذا العالم المستقل مؤسس اذن، من ناحية على هذه الطوبولوجيا لمسطحات الالوان المجردة المنبسطة التي تمتلك ضرورتها الباطنة الخاصة. ومن ناحية اخرى فان الاشكال فيه منظمة لا بواسطة حدس فني فقط بل بمقتضى هيكل رياضي كبير هو بصورة عامة اللولب او العربسة. وهذه الاخيرة مؤلفة في الحقيقة من لولبين متعارضين. وهنالك هياكل رياضية اخرى يمكن ان تتدخل ايضا كالدائرة، لتنظيم التركيب.

هذه الهياكل الرياضية لا نراها بطبيعة الحال لكنها تسند التركيب وتفسره، لأن جميع الوجوه والعيون بصورة خاصة وكذلك الايدي عند الاقتضاء تقع على هذه المنحنيات.

كانت فكرة استخدام منحنيات رياضية لتنظيم العمل الفني طبيعية جداً بالنسبة لعقلية الفنانين في الحضارة العربية اذ ان فن العربسة كله رياضي بصورة تامة. وليس هذا فحسب بل فن الخط ايضا يستجيب لمعايير رياضية مؤسسة على الدائرة ولا ينشا ابداً كما يتصور البعض من تجرد حدس حركي. وهذا الدور الذي تلعبه الرياضيات في الفنون العربية يطابق تماماً المكانة التي تحتلها الرياضيات وافكار فيثاغور وافلاطون في الحضارة العربية. ومما يجدر التنويه به هو ان ماتيس وفنانين آخرين في العصر الحديث حاولوا ايضا تنظيم اعمالهم الفنية على اساس من العربسة او اللولب.

في اطروحتنا عن «جمالية الفن الاسلامي» برهنا على وجود هذه الطريقة الخفية في تركيب الاعمال الفنية بواسطة ما يقرب من ثلثمائة مثال. وبعد ذلك اثبت طلابنا وجود هذه الطريقة في عدة مئات من الاعمال الاخرى. بحيث يمكن القول ان الامر يتعلق هنا بقانون علمي حقيقي اقيم الدليل عليه بصورة قاطعة. وفضلاً عن ذلك فهنالك خبير ممتاز بفن عصره هو الامير المغولي دوغلاط (1500—1551) ابن عم الامبراطور بابور، كان يمارس التصوير بنفسه وقد قدم وصفاً للصفات الرئيسية التي تتصف بها اعمال عظماء الرسامين في زمانه وكان يتحدث باستمرار خلال هذا الوصف عن «تخطيطات او رسوم اولية» او عن «تجمع اشكال» باعتبارهما الصفتين الرئيسيتين اللتين تميزت بهما اعمال هؤلاء الاساتذة.

لكن هذه الطريقة سبق ان طبقت منذ بداية التصوير العربي. ونحن نقتصر هنا على مثال واحد لغرض تقريب الموضوع الذي نتحدث عنه الى الاذهان. بالاضافة الى ان هذا المثال واضح بصورة خاصة ويتعلق بعمل فني ممتاز رسمه الواسطي:

يرينا هذا الأثر مشهداً يبدو لأول وهلة واقعياً

١



2

1 - من كتاب (مادة الطب) لديوسقوريدس.
استنساخ عبد الله بن الفضل - العراق.
مؤرخ في 1224 م.

2 - (كليلة ودمنة). سوريا على الاكثر، الربع الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي. المكتبة الوطنية في باريس.

على وجه الخصوص. فهنالك قافلة حطت رحالها وذبح جمل ثم بدأوا بطهيه واوشكوا ان يقدموه للمسافرين.

والحقيقة ان هذا «العالم الممثل» ليس واقعياً الا حسب الظاهرة فقط. يكفي ان نلاحظ بان هنالك لحظات زمنية متعددة جمعت هنا: اذ كان لا بد لهم ان يبدأوا بذبح الجمل وبعد ذلك يوقدون النار ثم يهيء الطباخ الطبق واخيراً تحمل الخادمة الصحون الى الخيمة. بينما الذي نشاهده هو ان كل الاحداث ممثلة في مشهد واحد متزامن يمتلك وحدة تامة.

سر هذه الوحدة هو بالضبط التنظيم الخفي الذي يكتنف «العالم المستقل» والذي يتم بواسطة اشكال رياضية. والواسطي يستخدم هنا في نفس الوقت نصف دائرة رسمت بالفرجار وعربسة متألفة من لولبين. والدائرة كما يتسنى لنا مشاهدة ذلك، ترسم شكل كثيب الرمل والجمل ثم يقطعها خط الارض. وقد استخدم الواسطي الدائرة التامة اوتلك التي يقطعها خط الارض في سلسلة من منمنماته. لكن الهيكل الاساسي هو العربسة المجردة بصورة تامة التي تقطع نصف الدائرة بانحراف. ونحن نستطيع ان نلاحظ بان هذا المنحنى ينطلق من اليد اليسرى للرجل الذي يذبح الجمل ويمر بعين الجمل ثم بيد الرجل الاخرى وبعينيه. بالاضافة الى ان المنحنى يرسم مجموعة حركة الذراع اليمنى والظهر ثم يمر بعيني الخادمة وبعيني الطباخ وبعين مساعد الطباخ واخيرا بيدي الطباخ وهكذا نجد ان جميع الاعين وجميع الايدي تقع على هذا المنحنى الذي هو مع ذلك نظري بصورة مطلقة. هذا هو سر تركيب الاعمال الفنية الذي كان يستخدمه رسامو المخطوطات العربية والذي استخدمه من بعدهم بصورة مستمرة الفنانون الفرس وجميع الفنانين المسلمين. لكن هذه الطريقة كانت بطبيعة الحال نوعا من «سر المهنة» تحتفظ به الفرقة المهنية لنفسها ولا يجوز لاحد افشاؤه.

ونحن اذا ماأردنا تذوق منمنمة عربية الى اقصى حد ممكن فمن الواجب علينا ولا شك ان نلتذ باكتشاف العلاقات الضرورية بين الاشكال والالوان لهذا العالم المستقل. كما نفعل تماما عندما نتذوق لوحة فنية معاصرة. لكننا يجب ان نتذكر بان العمل الكامل يقدم وجها آخر ايضاً وهو العالم الممثل الذي له لغته الخاصة. ومن ثم فان المتعة الجمالية الكاملة تكمن بالشعور بغموض العمل الفني. وهذا الغموض الذي ينشأ من وجوده المزدوج، مع اعطاء الاولوية لعالم الاشكال والالوان المحض.

هنالك مستويات خلفية اخرى موجودة ايضا في الفن الاسلامي تتألف بصورة خاصة من دلالات صوفية وفلسفية وعلمية وحتى كيمائية يستند اليها العالم الممثل والعالم المستقل على حد سواء.

ومبدأ تنظيم المنمنمة احسن مثال على ذلك. فهو يقوم من ناحية على وجه الانسان ومن ناحية اخرى على المنحنيات الرياضية الكبيرة التي تفسر حركة الطبيعة بصورة تجعل عالم المنمنمة الصغير ينقل تنظيم العالم الكبير الذي خلقه الله. هذا العالم الذي يقوم هو ايضا على الانسان وعلى الافكار الرياضية.

وهكذا نجد اذن بأن التصوير التشبيهي الذي يمثل الكائنات الحية والانسان بصورة خاصة كما أسسه الفنانون الذين رسموا المنمنمات بهذه الدرجة العالية من الدقة والذوق، لم يكن غير محظور فحسب بل كان على العكس يمثل الفن الوحيد الذي اصبحت جماليته اسلامية بصورة حقة. وانه تكوّن بالضبط للرد على التحريمات.

من نافلة القول ان نذكر باننا نستبعد في هذا المجال بصورة تلقائية كل فكرة قائلة بان التصوير العربي الاسلامي كان نتيجة لتأثيرات الفرس واليونان والفن البيزنطي او الصين او اي فن آخر في ذلك العصر، وكذلك نرفض الفكرة التي مؤدّاها انه ثمرة مزيج من هذه التأثيرات.

هذا ما كان يعتقده مؤرخو الفن لكننا أتينا بالدليل القاطع بان الامر يتعلق بثورة فنية اساسية تمخضت عن فن جديد بكل معنى الكلمة. لا شك ان من الممكن ان نعثر هنا وهناك على بعض التفاصيل الصغيرة التي تتعلق بفن المسيحيين في الشرق او بالفن الصيني، لكنها

ليست سوى عناصر منعزلة لم تؤثر ابدا على الروح الجديدة للمجموع بالاضافة الى انها عناصر ما لبثت ان اختفت. والحقيقة ان التصوير التشبيهي الاسلامي لا يبدأ الا بتفجر المنمنمة في عام 1199 وهو التاريخ الذي ظهرت فيه اول مخطوطة مصورة بالمنمنمات. اما قبل هذا التاريخ وخاصة بالنسبة للفسيفساء والجداريات فلم يكن الامر يتعلق بعد بالجمالية الجديدة التي نتحدث عنها. ومن ثم لم يكن الموضوع يتعلق بعد بفن اسلامي.

من هم الفنانون الذين ابتكروا هذه الجمالية؟ انهم ليسوا من الفرس ابداً، كما اكد ذلك عدد من مؤرخي الفن المدفوعين بنوع من النزعة الايرانية المتحيزة التي تفتقر الى كل دليل.

فمؤرخ من مؤرخي الفن مثل ي. سجوكين مثلا يسمي بكل بساطة المنمنمات العربية كلها: «التصوير الايراني في عهد اواخر العباسيين والايلخانيين». وهو عنوان كتابه الاول. كذلك المؤرخون الانجليز امثال ذ. ارنولد وب. گراي يميلون بصورة تلقائية اذا صح هذا التعبير الى اعتبار كل ما يأتي من بلاد ما بين النهرين متأثرا اشد التأثير بالفرس. وهكذا يتحدث احدهم عن نصوص مؤرخين عرب – كالمقريزي – تذكر قدوم رسامين من العراق الى مصر في عهد الفاطميين، فيضيف هو قائلا من دون اي دليل: «من المحتمل ان اسلوبهم يستمد في آخر الامر اصله من الفرس (3)». بينما لا يعرف احد شيئا عن «اسلوب الفرس» في هذا المجال مادامت لم تصل الينا اية مخطوطة ساسانية ذات منمنمات. ومؤرخو الفن بصورة عامة كانوا من التحيز للايرانيين بحيث ادخلوا في الفن الفارسي القديم الفن الأخميدي وجميع الفن القديم في بلاد ما بين النهرين. بينما نعتقد نحن ان العكس هو الصحيح (4) من دون ادنى شك. ذلك ان الفاتحين الفرس القدماء وجدوا امامهم فنانين في بلاد مابين النهرين فاستفادوا من تقاليدهم الفنية العريقة في القدم لانجاز آثارهم الخاصة. كذلك لا نستطيع التصور بان اصل الفن الاسلامي يتحدر من تاثيرات الفن البيزنطي.

لقد بينا في هذه الدراسة الموجزة بان جمالية التصوير في المخطوطات العربية كانت ثمرة ثورة جمالية كاملة بالنسبة للتقاليد الفنية السائدة في اليونان وفي بيزنطة. والخطأ الذي وقع فيه مؤرخون عديدون ممن تحدثوا عن تأثير بيزنطة في تكوين التصوير الاسلامي، يتأتى من انهم لم يطرحوا على انفسهم ابداً هذا السؤال البسيط: «ما الذي يجب ان نطلق عليه اسم الفن الاسلامي؟». لذلك فهم يتحدثون عن فن اسلامي بخصوص جميع الاعمال الفنية التي انجزت منذ بداية الفتوحات الاسلامية. بينما من الواضح أن الفسيفساء الموجودة في آثار الامويين في المدينة ودمشق والقدس تنتمي الى الفن البيزنطي وقد أنجزت من قبل فنانين بيزنطيين كما يقول بذلك جميع المؤرخين العرب في ذلك العصر(5). لكن هذه الاعمال لا تنتسب ابداً الى جمالية التصوير الاسلامي كما تطورت بعد حين في الكتب. هذه الجمالية التي هي ثمرة الصورة الجمالية التي نتحدث عنها.

كانت محارف التصوير التي يشتغل فيها المسيحيون الشرقيون وهم اليعاقبة في سوريا والنسطوريون في العراق قد اعتادت منذ زمن بعيد على تصوير المجموعات الانجيلية بالمنمنمات. وقد كانت هذه المحارف العراقية والسورية كثيرة العدد وكانت على صلة، كما نعرف، باقباط مصر الذين كانوا يعاقبة ايضاً. لذلك من المحتمل جداً ان يكون بعض الرسامين الذين نشأوا في تقاليد هذه المحارف العراقية والسورية والذين اصبحوا مسلمين كاغلب سكان هذه البلدان، هم الذين ابتكروا الجمالية الجديدة لفن المنمنمات. لكنهم لتحقيق ذلك اضطروا ولاشك – وهذا ما نريد التأكيد عليه – الى قطع الصلة تماماً بالجمالية المطبقة في المجموعات الانجيلية. هذه الجمالية التي كانت تستوحي الفن البيزنطي.

من المؤكد على كل حال بأن الموهبة والدقة الفنية اللتين تميز بهما الفنانون المتحدرون من بلاد ما بين النهرين الذين يمتلكون تقاليد فنية موغلة في القدم، هما اللتان أتاحتا ابتكار الوسائل الفنية لتحاشي التحريم الذي نصت عليه الاحاديث النبوية بشأن محاكاة الكائنات الحية وبذلك خلقتا تصويراً اسلامياً بكل معنى الكلمة.

والواقع ان جميع المخطوطات العربية تقريباً المصورة منذ البداية بالمنمنمات، جاءتنا من بلاد ما بين النهرين اي من العراق اومن سوريا كما وصلتنا بعد حين، في القرن السابع عشر، مخطوطات جميلة للغاية من مصر ايضاً. لذلك يمكن القول اذن بان الفنانين الذين كانوا ينتسبون الى محارف العراق وسوريا هم الذين ابتكروا هذا الفن المدهش وهم الذين حققوا هذه الثورة الجمالية العميقة الى اقصى حد والتي سبقت الفن الحديث بقرون عديدة.

---

(1) «جمالية الفن الاسلامي». ستة مجلدات. التصوير. باريس 1972 كتاب حصل على تتويج من المعهد الفرنسي.

«الاسلام والفن الاسلامي». الناشر مارزنود. باريس 1976

بالانكليزية «الاسلام والفن الاسلامي» طبعة نيويورك 1979

(2) الاستثناء الوحيد لهذه القاعدة هم السلاطين العثمانيون بعد الاستيلاء على القسطنطينية. فقد أمروا بانجاز صور شخصية لهم. لكنهم حققوا ذلك بواسطة فنانين جاءوا خصيصاً من اوربا لهذا الغرض مثل «بيلّيني» الذي رسم صورة محمد الفاتح لهذا لا يتعلق الامر هنا بفن اسلامي بل بفن غربي اعتيادي. خاصة وقد احيط رسم هذه الصورة الشخصية بكتمان شديد وحفظت هذه اللوحات في خزانات سرية لا ينفذ اليها الا السلطان وبعض المقربين. وهذا المسلك يبين بان السلاطين العثمانيين بالرغم من استسلامهم للغرور وللاعجاب بالنفس كانوا شاعرين تماماً بان الدين يحرم رسم الصورة الشخصية.

(3) يوب «نبذة في الفن الفارسي». 1939 ص : 1809. الاصول

(4) «جمالية الفن الاسلامي» 6 اجزاء باريس 1972. الجزء الاول ص : 118 الى 265

(5) – الطبري مثلا يذكر في تاريخه جزء (2) 1192-1194 بان الوليد كان قد اعلم امبراطور الاغريق بهذا المشروع المتعلق بترميم مسجد رسول الله ورجاه ان يساعده في هذا العمل. فارسل له ملك اليونان مائة الف مثقال من الذهب ومائة عامل واربعين حمولة من مكعبات الفسيفساء.



مثال للمنظور اللولبي الذي يتحكم في تكوين المنمنمة العربية، مقامات الحريري، بغداد، 1237، رسم يحيى الواسطي.



الأطار في اللوحة التشكيلية

ضرورة مادية أم إسار روحي ؟

أسعد عرابي

ـ كثير من الفنانين المعاصرين يعرضون لوحاتهم عارية من الاطار (الكادر) ، أو يكتفون بتغطية طرف القماش والمسامير الجانبية بشريحة رقيقة (باغيت) من الخشب المحايد اللون ، مع ذلك فان الاطار يرتبط بثوابت اللوحة الاوروبية ، وبالتالي فالحديث عنه يمس جوهر تقاليد اللوحة نفسها .

آ ـ مدخل حول عنوان الدراسة :

قد يثير هذا العنوان ابتسامات بعض النقاد الذين لا يكترثون للعناصر المتواضعة البسيطة ، رغم ان هذه المواد ما هي بالنتيجة الا الحقيقة التشكيلية برمتها . ذلك ان مثل هذا النقد يبحث عن الاثارة وهو يطالع تاريخ الفن التشكيلي وموضوعاته ، فيتعامل معه وكأنه مجموعة من الالعاب النارية التي تسبح وتعوم على ارضية خاوية الا من الثورات والهزات والتصدعات والانقلابات والتحولات والافتجاءات الصاعقة والانعطافات الصادمة ، خاصة فيما يخص



هنري ماتيس، الفنان والموديل، 1917

منازعات الفنانين . والبحث عن الاثارة التخيلية الصاخبة اصبح مالوفا في الكتابة عن الفن في هذه الايام وغدا النشاط التشكيلي الابداعي مزاجيا لا يحكمه ناظم ، ذلك لخضوعه لمجانية ما قيل وما نقل دون تصحيح ، وما ورث مزيفا وتم له التداول من صفحة الى صفحة ، ومن احالة الى احالة ، ومن بحث الى بحث ، حتى غدت المادة المبحوثة (اي العمل الفني) اسطورة تحكمها اضغـاث وارباكات وشعث الأحكام السلفية ، مما يحول دون بلوغ اي سياق اساسي داخل مادة العمل نفسه ، ان مدام موناليزا جوكنده « **دافنشي** » ، ومدام ريكامييه « **دافيد** » ، لا تقلان شهـرة واثارة اليوم عن **بريجيت باردو** ، باعتبارهن نجوم الصحافة اليومية ، وناقد اليوم الصحفي من اجل ان يصبح ناقدا يقرأ نقدا ، عوضا من ان يدرب حساسيته من خلال التعامل الدؤوب مع مادة العمل التشكيلي ، لذلك فهو يتعامل بأدوات وافكار منقولة وخارجة عن اطار هذه الحساسية .

في هذا العنوان عودة متواضعة الى اللوحة ، ابتداء من عتبتها : الاطار ، البعيد عن التمترس بالابعاد الاجتماعية والسيكولوجيـة ، وأولويـة التاريخ على مادة العمل نفسها . هل هناك من شك بأن التأريخ يستحق الشك ؟ بتوثيقه المحرف او الناقص ، المعدل وأحيانا المزور . ان مؤرخا جادا مثل « **هربرت ريد** » ، والمعروف بدقته العلمية ، يقع في عثرة نسيان فن الصين بكامله في مؤرخه المعروف عن تاريخ الفن ، ثم يعود ليخصص له فصلا كاملا في الطبعة الثانية . معتذرا عن هذا النسيان .

ويحلو للنقاد احيانا ان يقسموا ما لا يقبل القسمة من تاريخ الفن في اتجاهات تفصيلية الوفا براقة العناوين ، فالانطباعية مثلا التي لا يمكن تجزئة جوهرها الاساسي وهو « اللون الذري » ، تفتت الى : انطباعية جديدة وما بعد الانطباعية ووحشية ورمزية وتركيبية ومجموعة الانبياء ، وبالمقابل فانهم يحشرون تحت عنوان واحد مثل : « مدرسة الباوهاوس » تجمعات لا تربطها الا وحدة شديدة التعميم .

والتناقض يبدأ دوما من تجاهل فاعلية العمل الفني وذلك بالتشبث بالسياقات الموازية له .

ان الفنان يدرك اكثر من النظري ان للتعبير الشكلي والخطي واللوني قوة مركزية لا تحتاج الى احالـة ، ويحس بذلك الاستقـلال الشبيـه بالاستقلال الموسيقي الذي لا يعني اكثر من مادته ، وقد طلب مرة من بيتهوفن ان يشرح احدى قطعه على البيانو ، فأعاد عزفها مرة ثانية . لذلك فان احمر ماتيس لا يمكن ان يعني اكثر من حدته وقوة نبضه بالنسبة للمناخ الذي يسكنه او يلتهمه . وتناول هذه الخبرة لا يمكن ان يستهان بها ، فهي نفسها التي لا تتحسس بنفس الطريقة اللون الازرق الشفاف للزجاج المعشق في كنيسة شارتر ، واللـون الازرق لجرابـات النايلـون النسائية .

الدراسة في نهاية المطاف لا تدعي القطيعه مع التاريخ والمؤرخين بقـدر ما تحـاول دمجهـم بالسياقات المادية المباشرة للعمل الفني .

اذا ما عدنا الى موضوع الدراسة عرض علينا السؤال التالي : هل صحيح وغير قابل للنقاش القول بان الاطار في اللوحة هو نوع من التغليف السطحي والممكن الاستغناء عنه ؟ يجـب الا نتسرع بالاجابة ، خاصة وانه كثيرا ما تباغتنا جدران صالات الفن المعاصر بلوحات لا تحوي اكثر من اطارها ، لان الاطار في النتيجة ما هو الا حدود للفراغ ، وقد لا يعدم العلاقة بقياس الفراغ التشكيلي في اللوحة ، ومهما يكن فان هذا الاطار ليس الا العتبة الاولى التي علينا اعتلاءها للدخول الى عالم الصمت (حسـب تعبيـر « **اندريـه مالرو** ») ، وهذا شبيه بما يجري في الاسطورة اليابانية المعروفة التي تروى بان مصورا يابانيا عريقا ما ان انتهى من تصوير باب معبد الدينة ، حتى اعتلى سلما الى هذا الباب المرسوم ثم دخل منه واقفله خلفه ولم يخرج منه حتى اليوم ... ان الاصرار على اهمية عتبة الاطار في اللوحة يحمل نوعا من التاكيد على استقلالية تلك الحقيقـة الموازية للعالم والتي ندعوها بالتصوير .

وبالمناسبة فان عنوان هذه الدراسة اوحت لي بان اعمال فنان امريكي معاصر هو : « **روبرت روشنبرك** » (مولود في تكساس عام 1925) ، درس على يد البير ، وتجول في الشمال الافريقي العربي ، وحائز على جائزة بينالي فينيسية ، واقيم له معرض عام في متحف الفن الحديث لمدينة باريس في 1968 ، وقد تهيأ لي مشاهدة معرضه الاخير في مركز بومبيدو منذ سنتين ... ولاحظت في هذا المعرض ان هاجسه الدائم كان التعدي على قدسية الاطار ، وذلك بقص اللوحة من احد اطرافها ثم اتمامها ، او بتعديل نسبها وحرقها او بفك طرفيها ، وهو يعيش في تكويناته هذا الصراع الدائم بين داخل الاطار وخارجه ، حاملا نظرته الشكاكه تجاه الحقيقة الفرضية التي تختـم بالشمع الاحمر حدود اللوحة الاوروبية ، وقد استطعت ان اهيء للقارىء صورة لوحتـه : « الحاج » التي رسمت في عام 1960 ، وهي تعبر بشكل مبكر عن رغبته في الخروج من حدود

روشنبرك ، الحاج، مواد مختلفة ، 1960 ◁



اللوحة : ان الكرسي الماثل امام اللوحة يملك قرابته التشكيلية مع نظامها التجريدي ، ولكن هذه القرابة عاجزة عن تحقيق الاتصال الكامل وذلك بسبب الوجود المفصول بين : عالم واقعي وعالم فرضي ، عالم شيئي وعالم مورفولوجي ، عالم اللوحة المسطح وعالم الكرسي المحجم ، هذا الزواج المستحيل بين الداخل والخارج ، ربما كان ترجمة معاصرة لما شاهده في المغرب العربي .

ب ـ ظهور تدريجي لضرورة التأطير (أي وضع «الكادر» للوحة) ، ـ في ايطاليا

ـ ان تاريخ الفكر يشكل فعالية ديناميكية متحركة ، تتحقق من خلال اشتداد ساعد بعض الافكار وغروب بعضها الآخر بشكل متدرج ومتأن دون قسر أو جبرية ، وباستعارتنا لما يجري في جعالة (باليتا) المصور نحصل على صورة مجازية توضح هذا المعنى وبما هو اكثر تحديدا فان الصورة تتناول طريقة وصف الفنان للالوان على الصفيحة ثم طريقة مزجها على حدة ، بحيث انه يحاول الحفاظ على العينات (الأم) واضحة المعالم لا تختلط فيها الانتماءات الحارة والباردة ، ذلك انه في الوقت الذي تفقد فيه الباليتا نظامها وهوية عيناتها (الام) يجب تنظيفها واعادة رصف الالوان من جديد ، لو اصطنعنا هذا النظام بشكل آخر بحيث نستبدل الباليتا بقدر شفاف من الماء ، تسبح فيه بضع نقاط حبر متنوعة الالوان ـ لرأينا ان الحبر يتفاعل ببطء مع الماء بحيث ان مراكز قطراته تشكل منابع بث لوني متمايز على عكس دوائر محيطه ، التي تختلط وتتراكب مع ميحطات الالوان الاخرى . هذا هو ما يجري في أي شكل نحاول متابعته داخل قدر التجربة الفنية . « **ستاندال** » يؤكد ان للأفكار قوة السفر والحركة ، وهذا يعني ان الفكرة تتحرك على دوائر محيطية غائمة ـ توقعنا في التناقض اذا ما تسرعنا بالحكم عليها باعتبارها المصدر ، أي نقطة الحبر الام . ففكرة الاطار التي نحن بصددها ليست معدومة الوجود في الرولو الصيني مثلا ولكنها على الاغلب مشكلة من ارضية قماشية مسلحة بقضيبين من خشب البامبو ، والرولو يحفظ ويطوي من خلالها اكثر من ان يملك وظيفة التحديد ، وهكذا نجد انه رغم ان فكرة الاطار موجودة في حضارات متعددة فان قوة مركزها (الام) تبدو لنا متمركزة في التصوير الاوروبي بحيث نستطيع تحديد موقع بدايات انتشارها : المكان « **ايطاليا** » ، الزمان « **عصر النهضة** » ، ذلك لان هذا الاطار مرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم اللوحة الاوروبية وبتثبيت تقاليدها في تلك الفترة حيث سيكون للفنان **ليوناردو فانشي** (1452ـ 1519) **قوة حمل وانتشار هذه الفكرة بسبب اقامته في فرنسا ، وبذلك يتحقق رأي** « **ستاندال** » حول ما تملكه الافكار من قوة السفر .

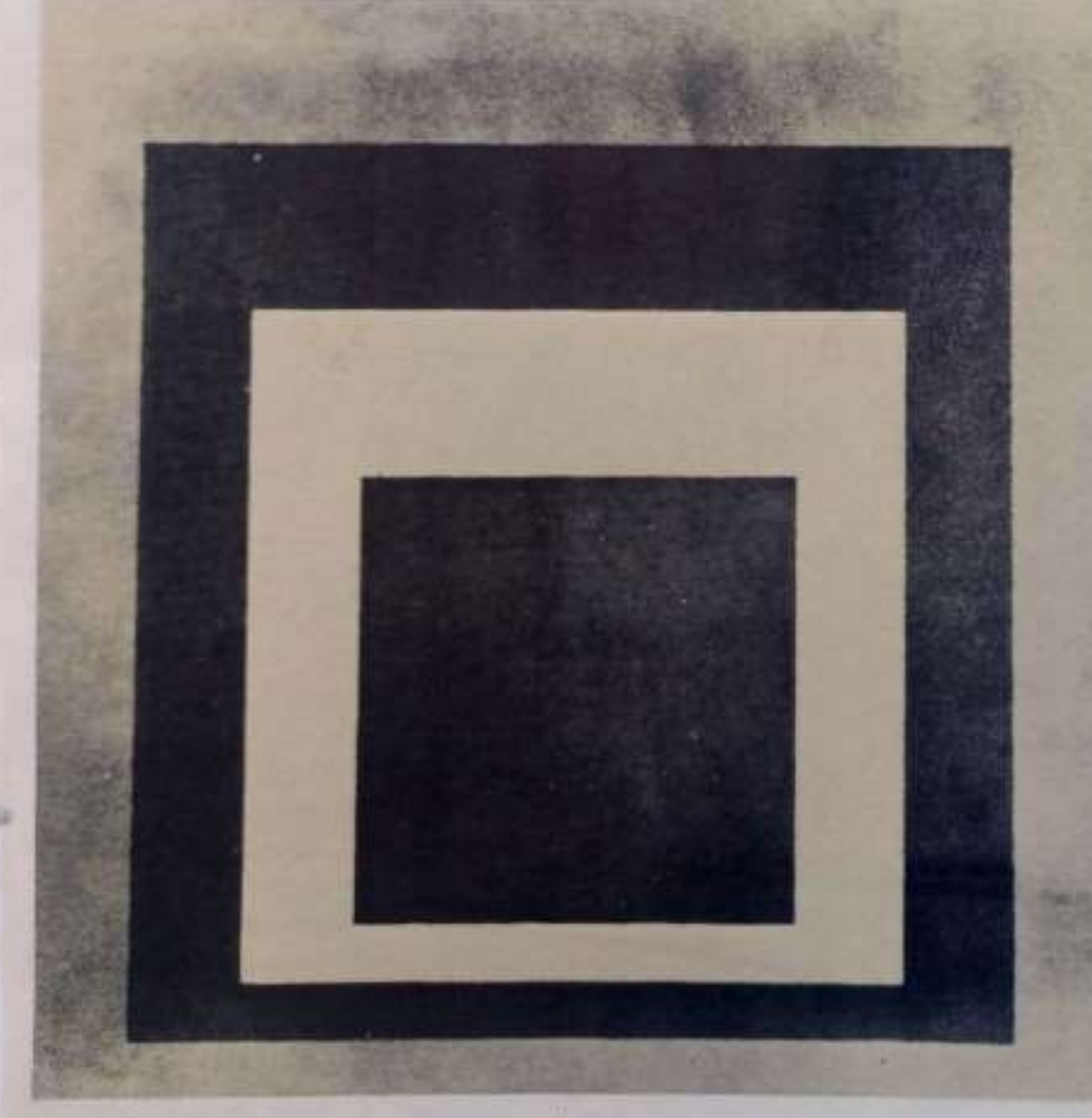
من المعروف ان **ايطاليا** في فترة عصر النهضة كانت مسرحا لبعث الفلسفة « **الانسانية** » اليونانية ، التي تقيم من الوجود الانساني مركزا لوجود العالم ، وتعتبر حواسه مركزا لاستقطاب المعرفة ، وبحيث ان العالم لا يملك وحدة وجوده وبالتالي قوانينه الذاتية الا من خلال ارتباطه بقانون الخضوع والقسرية . فبالعودة مثلا الى كراسات **ليوناردو** (الفنان المثال لعصر النهضة الايطالي) والتي تحمل روح العصر العلمية نجد انه كان يطور مبادىء المنظور في القرن الخامس



القاعة الكبيرة ، متحف اللوفر، باريس



جياكوموبالا ـ الكلب الطليق ـ 1912



جوزيف البيرز «ديمومة المربع» زيت ، 109 سم مربع ، 1953

عشر في فلورنسة معتمدا على مواطنه المعماري « **البيرتي** » (1404 ـ 1472) الذي يملك مؤلفه المشهور عن المنظور المكتوب في عام 1485 والمستلهم من « **فيرتيف** » .

وليوناردو يشرح ويطور منظور « **البيرتي** » وذلك بان يختار بشكل تطبيقي زاوية من زوايا نافذة مرسمه المطلة على منظر فلورنسي ، فيصور على الزجاج المنظر الماثل امامه وهو جالس على كرسي مثبتا نظره في نقطة تقع على مستوى النافذة (كالقفل مثلا) . فبهذه الطريقة استطاع ان يحصل على خط افق ثابت ومواز لمحور عينيه بحيث بالامكان ايراده على نقطتين من هذا الخط (واحدة على اليمين والثانية على الشمال) كل مرتسمات هروبات الخطوط الافقية للمنظر كالمنازل او الطرق .

فاذا كان البيرتي قد وضع هندسة المنظور الايطالي ، فان ليوناردو كان له الفضل في حجز هذا المنظور في اطار رباعي يملك مركزا ، وخطا اساسيا هو الافق ، ومتقاطعات معه هي الحدود العمودية للوحة وموازياتها في الداخل ، هكذا ثبت **ليوناردو** جوانب اللوحة الموازية لنافذته والمرتبطة بالثقالة الارضية ، او بالاحرى بوضعية المصور . بالاختصار ان الاطار في هذه الحالة يطابق حدود النافذة عموديا وافقيا . بحيث ان هذه الفكرة ستقفز الى هولنده عبر القرون عبر نوافذ « **جان فيرمير** » (1632 ـ 1675) في القرن السابع عشر ، ونوافذ « **بييت موندريان** » (1872 ـ 1944) المرتبطة بالعمارة الحديثة (ستيل) في القرن العشرين .

وهكذا نرى كيف ان عين **ليوناردو** تشكل الحقيقة المركزية للمنظر ، وبما انه يعتبر اللوحة بمثابة نافذة شفافة على العالم المرئي حدودها متطابقة مع حدود هذه النافذة ومركزها مرتبط بالموقع المادي الجسدي للمصور ، فهذا يعني انه يتعامل مع الوجود المنقول نفسه كساكن وليس كمتحرك ، والساكن قابل للتأطير ، وبذلك اصبح للوحة اطار .

هذه النظرة الدافنشية ستحمل مع موجة « **الايطاليانية** » في العمارة والفن ، التي اصبحت المودة المسيطرة في اوروبة خاصة في فرنسا ابتداء من القرن السادس عشر حيث استقدم الملك فرانسوا الاول (1494 ـ 1547) ملك فرنسا الفنان **ليوناردو دافنشي** الذي استقر في فرنسا يعمل في بلاطه منذ 1515 حتى توفي في عام 1519 مقدما للملك لوحة الجوكنده عرفانا بتشجيعه له ، والواقع ان الملك **فرانسوا الاول** يطمح دوما للوحدة الثقافية اللاتينية بين فرنسا وايطاليا ، وقد استمرت تقاليد **ليوناردو** في التصوير الفرنسي بعد وفاته من خلال مدرسة « **فونتينبلو** » و« **انتوان فاتو** » (1684-1721) . **ثم يعود المصور الثوري الباريزي البونابارتي «دافيد» (1748-1825) لينفخ الروح في هذا الاتجاه من خلال ما يسمى «بالكلاسيكية المحدثة» محاولا اقامة نوع من البعث المستحيل لجثث التماثيل الاغريقية.**

وهكذا نجد ان البيئة الزاهية في القصور لعبت دورا اساسيا في نشوء ما يسمى اليوم

« بفن الحامل » وهو الفن التقليدي للوحة الاوروبية ، هذه اللوحة التي لا يمكن تخيلها منذ عصر النهضة الا مؤطرة ومعلقة على جدار احتفائي . لهذا أفضل تسميتها بفن «الاراوقة» وبذلك تتم القرابة اللغوية مع تسمية : « كالوري ») ، ـ كانت اللوحات عبر هذه القرون تؤطر بعناية وتعلق ضمن صف متطاول افقيا على جدران ردهات ممتدة في القصور ، وبحيث تسمح بسهولة مطالعتها من قبل اللجان الملكية واحيانا بمرور الملك مع حاشيته وبطانته امامها ، وفي كثير من الاحيان كان الاطار يمثل درجة الحفاوة بالتقدم لهذه الطبقة العليا مما كان يستلزم دقة الاختيار وحسن الحفر والتوريق التبجيلي التفخيمي بما يناسب مقام المشاهدين ، وبالطبع فان هذه الحفاوة التشكيلية تزداد اذا كانت اللوحة تمثل رسماً شخصياً (بورترية) لاحد هؤلاء المسؤولين .

وفي عصر « الروكوكو » ـ خليفة عصر « الباروك » الايطالي ـ اصبحت الاطارات ذات أهمية قصوى حتى غلبت العناية بها على الاهتمام باللوحة نفسها ، فعوملت كقطعة أثاث بحيث تحمل روح العصر من التحذلق والمبالغة في التوريق والتزهير ، وقد كان تنوع المواد يجلب الانتباه اكثر مما تثيره اللوحة نفسها ، لأنه اصبح جزءا من نمطية السلوكات والخطرات البلاطية الارستقراطية التي تتسم بالزخرفة والاستعراض .

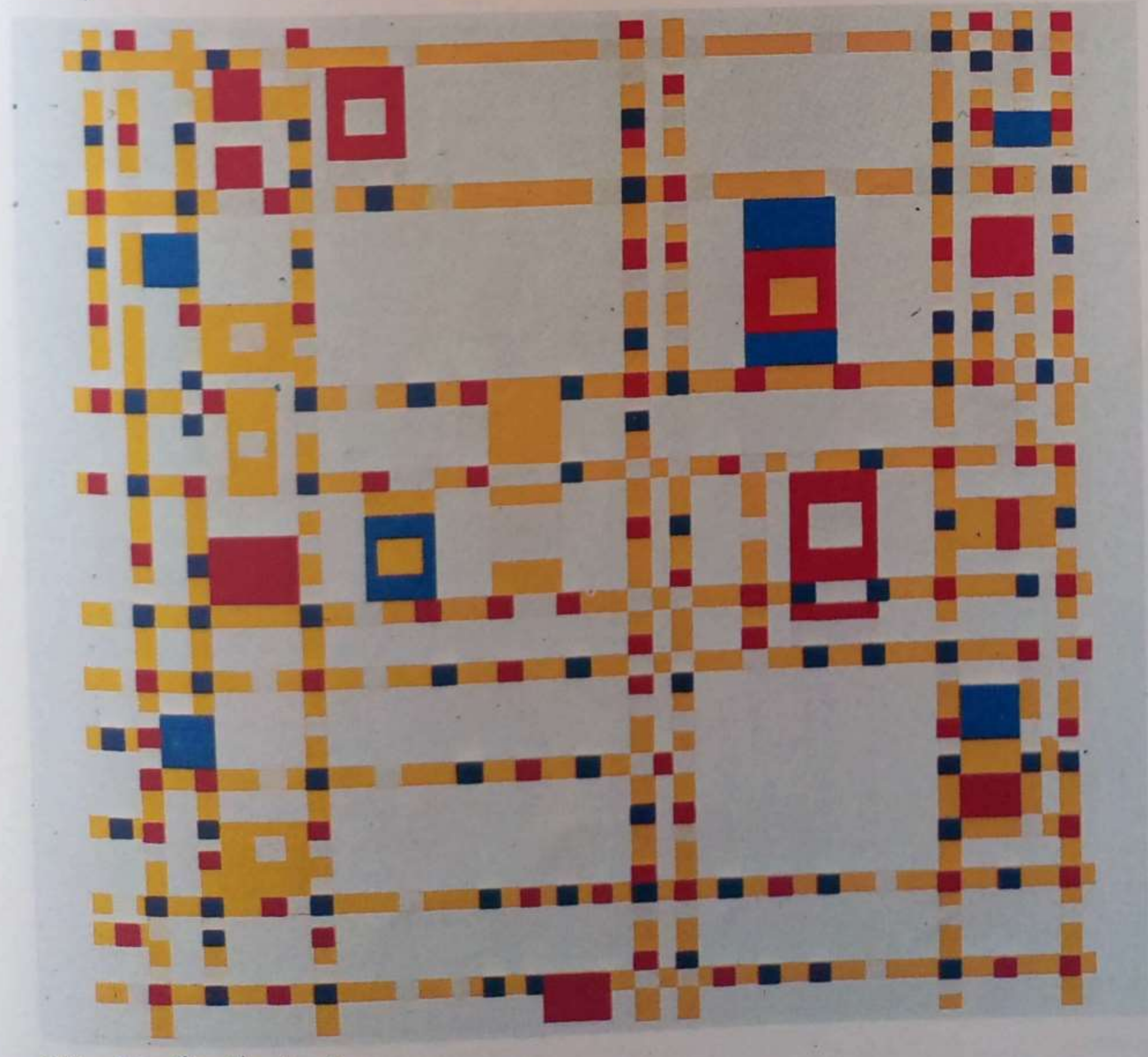
ورغم ان **دافيد** قد اعاد لهذا الاطار رصانته الكلاسيكية فان اهمية وجوده بقيت لا تقبل النقاش في الذوق الفرنسي حتى اليوم ، والدليل المثبت هو ان تقاليد صنع هذه الاطارات وبشتى الطرز ما زال قائما كحرفة لم يصبها التراجع مع أفول الاتجاه الذي ادى الى ظهورها .

ان موجة التصنع عادت فاشتدت منذ عام 1900 مع الطراز الوافد من انكلترا والمسمى : « **آرنوفو** » ، وهو نوع من التهجين النباتي للمنحنيات اليابانية والاسلامية (التي منها ما يعود الى الاصول الرافدية او للعروق اليونانية لغصن العنب) ، لذا فان بعضها يدعى **بالأرابسك** بالمعنى المرذول لانه يحمل قصد التصنع والالتفافات المجانية ، بعكس التوريقات التي تدعى داماس ، **لانها تشير الى استعارات من الطراز الدمشقي للاقمشة والذي دخل في طراز « غوبلان »** .

وقد اصبحت صناعة الاطارات مع الاستمرار جزءا من التقاليد المهنية والحرفية الشعبية **(آرتيزانا)** والمرتبطة على الاغلب بالحفر على الخشب والموبيليا بشكل عام ، أو الشبيهة بحرفة صناعة الآلات الموسيقية خاصة الخشبية منها ، تعرض نماذج هذه الاطارات في الواجهات (كما هو الامر في السانت جرمان وحول المدرسة العليا للفنون في باريس) ، تبدي هذه المعروضات تنوعا عجائبيا في الطرز ، فمنها الدائري ومنها البيضوي او المعين ، ومنها الهندسي او المضفور او المزهر او المورق ، منها المفصص او المخرم ، المرصع او الملبس ، الى ما لا يمكن تحديده من الصيغ ، وفي كثير من الحالات يتجاوز الاطار



هنري تولوز لوتريك ، لوحة الرقص ، 316x298 سم ، 1895



بيت موندريان ، تكوين تجريدي



حتى يؤمر فينفخ والقرن شبه البوق ودائرة راس البوق كعرض السموات والارض وهو شاخص ببصره
نحو العرش ينتظر متى
يؤمر فاذا نفخ فيه
صعق من في السموات
ومن في الارض الا من
شاء الله قالت
عايشة رضي الله عنها
قلت لكعب الاحبار
سمعت رسول الله صلى
الله عليه وسلم يقول يا
رب جبرئيل وميكائيل
واسرافيل اما جبرئيل
وميكائيل سمعت بهما
في القران واما اسرافيل
فاخبرني عنه فقال
كعب الاحبار انه ملك
عظيم الشان له اربعة
اجنحة احدها بالمشرق والاخر بالمغرب
والثالث تسربل به من السماء الى الارض والرابع التثم به من عظمة الله تعالى قدماه تحت الارض السابعة وراسه
انتهى الى اركان قوائم العرش وبين عينيه لوح من جوهر فاذا اراد الله تعالى ان يحدث في عباده امرا امر القلم
ان يخط في اللوح الى اسرافيل فيكون بين عينيه ثم ينتهي الى ميكائيل عليه السلام وله اعوان في جميع العالم
حتى الاركان والمولدات يتصرفون فيها ارواحها فيها فيصير معدنا وحيوانا ونباتا وهي القوى التي بها حياتها

منمنمة اسلامية من العراق ، القرن الرابع عشر

بمساحته وسماكة خشبه مساحة الثقب المتواضع المفرغ والمخصص للوحة .

وقد درج اصحاب المجموعات ، الفرنسيون على عادة اقتناء مجموعات كاملة من هذه الطرز من الاطارات بحيث تصلح لاكبر عدد من اللوحات ، ومن هنا نستطيع ان نمسك بمبررات الحاجة الملحة لتلك القوائم المطبوعة والتي توزع في نفس المكتبات ، تمثل الوصفات القياسية الذهبية المقترحة كنسبة طول الى عرض اللوحة ، وقد ثبتت قياسات تقليدية منها ما هو مخصص للوحات الوجوه. ومنها ما هو للمناظر وقياسات اخرى مخصصة للموضوعات التاليفية ، وترتبط قياسات « **الشاسي** » الجاهزة بهذه النواظم وضمن وحدة قياس تسمى : Format ، ولن اتحدث عن هواية جمع الاطارات القديمة الشائعة لانها ليست مجالا للبحث .

– رغم ان فرنسة اول ثقافة استضافت وتعصبت **للايطاليانية الدافنشية** ، ثم بعثت الكلاسيكية مرتين ، فانها ستكون الاولى التي ستعيدها الى تابوتها ، وتشكك بفن الحامل والاروقة ذي اللزوم الاطاري ، وذلك بسبب التفتح الذي ستبديه الحركات الفنية ــ في باريس خاصة ــ منذ النصف الثاني للقرن التاسع عشر ، والذي سيكون بمثابة مرحلة الكسر التدريجي لاسار الاطار الساكن القسري ، وسيكون ذلك تحديدا على يد **الانطباعيين** ، وهم جيلان من الفنانين عاشوا ما بين النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، والنصف الاول من العشرين .

ج ــ ضرورات تدريجية لتجاوز الاطار ، (في فرنسا) الانطباعية .

تبدأ قصة زعزعة بديهية ذلك الوجود الجبري للوحة ضمن حدود الاطار ، مع التعديلات المتدرجة التي تمت على المواصفات التقليدية الموروثة لفن الحامل او فن الاروقة ، وهذا لم يتم الا بعد ان اخرج الانطباعيون كرسي **ليوناردو** من عزلته في المرسم .، فلم يعد الفنان متفرجا قابعا خلف مرصده ، وبولوج الفنان مسرح الضوء اصبح جزءا من تجربة الضوء الطبيعي في المنظر ، في تلك الحالة يبدو خط الافق اقل ثباتا والحامل (السيبة) اقل رسوخا واذعانا للثقالة الارضية ، وبالتالي فان مادة التصوير بدأت ترتجف مختلجة بنوع من القلق الرؤيوي والشك في الثابت ، وبالتدريج اخذ الفنان الانطباعي يلاحق كل ما هو متحرك في العالم المرئي : كالانسان والحصان في حالة الرقص والحركة (دون ان ننسى تأثير الفوتوغراف) ، كما هو الامر لدى « **ادغار ديغا** » (1834 ــ 1917) ، واصبح الموضوع المسيطر لدى الانطباعيين هو :

الضوء ، الانعكاس ، والماء ، الدخان ، والغيم ، . الخ اي بالاختصار : الحركة في الطبيعة ، حتى ان **ديغا** يكتب : « لا توجد غابة اشد تعاسة من غابة لا تتحرك اوراقها » .

ومع **مونيه** (1840-1926) الانطباعي المثالي والمخلص يواجه الفنان الانطباعي دفعة واحدة التجربة الحية مع المنظر ، وذلك بالعيش الدائم في مناخه الضوئي وضبابه ، ويسكن في غلافه البارد والحار .

فمنذ ان اشترى **مونيه** مركبه جاعلا منه مرسمه ومقامه الدائم ، لم يعد ينفصل عن تلك الوحدة النابضة المتلئلئة للمحيط ، وكثيرا ما كان يحس فعلا بانه يعيش داخل « ثرية » براقة ومومضة ومائجة . هذا المناخ الاركسترالي من الضوء والانعكاس الذي يلفه هو نفسه الموديل الذي يحقق خفض الاحساس وبالثقالة الارضية (التي تشكل اساس خبرتنا البنائية العمودية والافقية) . هذا المسكن الانفعالي الحي والمتبدل بلا نهاية كحركة الموج تذكر بالرؤية اليونانية العريقة « **لهرقليتس** » (540 ــ 480 ق الميلاد) حين قال : « الانسان لا يعبر مرتين نفس ماء النهر » . وقد اوصى **مونيه** ان يدفن بعد موته في طوافه . (راجع الدراسات حول الانطباعيين) .

وقد حذا **بول سيزان** (1863 ــ 1935) حذوه فاشترى مركبا واستعمله كمرسم ومنزل للاسفار في المتوسط .

ان استبدال الانطباعيين للساكن بالمتحرك ، وللعمودي والافقي باللمسة العفوية للون الصافي (المعادل للبنية الذرية للضوء) . كل هذا زعزع ضرورة الاطار ، رغم انه ظل موجودا كتقليد ، بدليل ان متحف الانطباعيين في باريس غني بالاطارات السميكة .

– **بول جوجان** (1848 ــ 1903) عندما قطع حبل سرته مع التصوير الاوروبي ، وغدا في هجرته باتجاه الحضارات الاخرى الابن العاق للانطباعية نفسها يتهمهم قائلا بانهم : « يحومون حول العين وليس في المركز الخفي للفكر » .

فاذا كان **جوجان** يلوم زملاءه لانهم يطابقون بين ساحة اللوحة وساحة الشبكية الفيزيولوجية للعين ، بمعنى انهم يحددون اللوحة بحدود الساحة البصرية ، فانه رغم اعتراضه هذا يفضح نوعا من الاستمرار اللاواعي الذي يحافظ عليه وذلك باعتباره الفرضي ان للوحة مركزا ماديا ، وحدودا خارجية ، وبالتالي اطارا . لذا فان **هنري ماتيس** (1869 ــ 1954) الاكثر اتصالا بجوجان سنجده اكثر جدية في تصديه لمعضلة التحديد ، ان مركز اللوحة وحدودها يشكلان لدى هذا الفنان اكبر المشاكل وذلك من خلال تصويره وكتاباته ، وبحيث انه يعتبر ان المسافة بينهما تسبب صعوبة متوارثة تعيق حرية التاليف والتركيب والبناء في التكوين ، وبالتالي فانه عوضا من ان يصحح الخارطة الموروثة للجغرافية العمودية والافقية كان يستعير حلولا تعطيه امكانية اللعب داخل هذه الساحة المرسومة ، وذلك ليقيم نوعا من الصلح الحر بين جدران زنزانة الاطار والمركز الهندسي للوحة ، متجنبا خطوط المنظور لانها تكسر زوايا اللوحة ، وبذلك اصبح حساب قوي الجذب البصرى اقل تشويشا ، وذلك باحلال التسطيح المنظور الايطالي . وقد كان للاحتكاك بالفن الاسلامي (الذي يعتمد الهندسة الاقليدية) الاثر الكبير في هذا التصحيح التراجعي لدى **ماتيس** ليحقق المثل الفرنسي المعروف : « قليل من التراجع يساعد على القفز بشكل احسن » .

فالاحمر في تكويناته المراكشية يلتهم البعد الثالث بحيث تبدو حركة الاشكال موازية لمستوى اللوحة وليس في عمقها المنظوري ، والطريف ان غياب المنظور المبكر لدى **ماتيس** كان مجالا لنقد زميله الفنان الكلاسيكي « **بوجيرو** » ــ عندما كانا يدرسان معا في اكاديمية **جوليان** ، حيث اتهمه بانه لا يعرف شيئا عن المنظور ، وانه بحاجة الى اعادة دراسته . لقد ورث **ماتيس** عن الفن الاسلامي نفس التهمة التقليدية والتي بداها **جان شاردان** ((1699-1779) آ) الفنان الفرنسي المعروف ، فقد كتب ، اثر رحلة له الى الشرق الاسلامي عن جهل الفن الاسلامي للمنظور . ولذلك فهم يرسمون الاشكال مسطحة .

ان جهود **ماتيس** كانت تنصب داخل حدود الاطار في اللوحة ، دون محاولة خدش قدسية هذا التقليد في فن الحامل ، ولكن اثارته اللجوجة لهذه المشكلة اوحت الى معاصريه مثل « **هنري تولوز لوتريك** » (1864 ــ 1901) ومن ثم « **بونارد** » (1867 ــ 1947) ان يتجرأ على هذا الجدار العتيد وذلك بان عرضا عملية عكسية في بناء التكوين ، بحيث ان التكوين لا يخضع لقياس اللوحة ، بل بالعكس ، وبالتالي فان اختيار حدود اللوحة هي العملية النهائية التي تختم التكوين ، وبمعنى اوضح فقد كانا يصوران ــ احيانا ــ على ارضية كبيرة (بدون شاسي) او يصلان اطراف القماشة بوصلات من القماش ، الى ان يصل التكوين الى حد الاكتمال او بالاحرى الامتلاء الفني ، اي بحيث تبدو العلاقة بين الاشخاص والارضية مرتاحة وغير مضغوطة داخل قياس مسبق ، وبالاجمال فان اللوحة والحالة هذه لا تقرر الا بعد الانتهاء لان الضرورات التشكيلية هي التي تملي امتدادات الفراغ وبالتالي الاطار ، فمساحة حمراء مثلا شديدة الاثارة قد تحتاج الى فراغ اكبر في المقابل وهكذا ، لم يكن من الممكن تلبية حاجات نمو التكوين في الجهات الاربع قبل اعتماد هذه الطريقة ، ونستطيع ان نقول انه اول زعزعة حقيقية لمفهوم النسب الذهبية للاطارات . (لا شك انه سيكون من المثير مقارنة هذه التجارب مع ملصقات التكعيبيين) .

مع « **جورج سورا** » (1859-1891) الفنان الانطباعي المتاخر ، اختم حديثي عن رحلة الانطباعيين باتجاه سحق اطار اللوحة .

كان **سورا** يصور تتمات المنظر على الاطار نفسه ، او على الاقل يعالجه بالالوان المضيئة المناسبة للوحة وذلك باخضاع لون الاطار وملمسه للون المسيطر في اللوحة ولاسلوبها الاهتزازي . ورغم ابتسامات النقاد وكتاباتهم الجارحة لموقف « **سورا** » ، فهو لم يكن الا النتيجة المنطقية لكل ما تقدم من رغبات متدرجة لدى الانطباعيين بتحريك الاطار ، واجتثاث فكرة قدسية النسب الذهبية المسبقة الصنع ، ومن ثم احلال التكوين المفتوح محل التكوين المقفل بهذه النسب ، وبذلك فقد تم على يد « **سورا** » اطلاق مارد كبير من الحرية المحبوسة داخل هذا الاطار القمقم .

مع ذلك فان اصحاب المعارض والمجموعات الفنية يصرون على حبس اللوحات في اطاراتهم ، بما فيها لوحات **سورا** ..

د ــ مفهوم الاطار في الفن الاسلامي والعربي .

ان حدود اللوحة (كمفهوم تشكيلي) ما هي الا مادة الاطار نفسها لأن الاثنين في النتيجة يشكلان حدودا للمرئي او للمادي بشكل عام ، وبالتالي فان الاطار سواء أوجد ام لم يوجد ما هو الا نوع من الضرورة التي تمليها طريقة التعبير ، فاللوحات التي تتحرك العناصر فيها الى الامام والخلف جذبا ونبذا تحتاج الى تحديد . في حين ان اللوحات التي تبدى اشكالها حركة مسطحة ثنائية الابعاد تحتاج الى رؤية مفتوحة الى خارج اللوحة .. فبندول الساعة يحاول دومـا الخـروج عن الحـدود الجانبية ، في حين انه اذا راقبناه جانبيا بحيث تصبح حركته باتجاهنا الى الامام والى الخلف ، نجد انه يتحرك في حيز حرج بحاجة الى التحديد .

جوزيف آلبير (1888 ــ 1975) يصور على الاغلب ثلاثة او اربعة أطر مربعة (تملك نفس المركز) متتابعة في القياس واللون ، هذا النمط من الاعمال ما هو الا رمزا مكثفا لضرورة الاطار لانه يقودنا الى الداخل والى الخارج ضمن هروب ثلاثي الابعاد ، في حين ان تلميذه **فيكتور فاساريللي الهنغاري** 1908ــ) لا يبدى اي حاجة للاطار في اعماله المسطحة (وليس الثلاثية الابعاد) لانها تنحى منحى الانتشار والتمدد الموازي للوحة ، بحيث تدع للمشاهد حق استمرار حركتها على الجدار .

ــ كثيرا ما يقع الفن الاسلامي فريسة للحكم على بنائه من خلال الموازين الاوروبية فيتهم بالتكرار ، ويرجع سوء الفهم الى عزل سطوحه (وتأطيرها) عن بقية العناصر البصرية والقائمة على الاختلاف في الكثافـة والملمس والغـزارة والشدة ، وعلى الفروقات المنغمة للمواد ، وعلى التنوعات الايقاعيـة لديناميكيـة « التامبـو » المرتبطة بالتعبير الموسيقي ، فالمقرنص مثـلا ، المعشعش بخلاياه في زاوية المحراب لا يمكن عزله عن مفاتيح القوس التي تعلوه ، وحين ندرس العمارة الاسلامية عارية نقع في تعسف اذ اننا نلغي دور العناصر التي تشكل حيوية هذه العمارة كالسجاد والثريات ، وهكذا نصل الى ما نحسه خطأ بانه تكرار ورتابة ..

ــ يتحدث علماء « الغستالت » الالمان (مثل **كوهلر**) عن « **مركز نفسي** » للوحة قريب من « **المركز الهندسي** » ، بحيث يقع قليلا الى اليسار والاسفل ، ويبدو هذا التحليل متطابقا مع الحاجة المنطقية ، ذلك ان الفنان في غمرة انجاز لوحته يتراجع بفرشاته عن المركز الهندسي ليتقدم بحركة غريزية باتجاه اليمين الاعلى . ولكن هل هذا الوضع يخص فقط من يكتبون من الشمال الى اليمين كالالمان والاوروبيين بشكل عام ، وهل يصدق على الذين يخالفونهم في اتجاه الكتابة ، كالعرب مثلا ؟ لا شك ان للخبرة المتواضعـة والمتوارثة فيما يتعلق بالاتجاه الكتابي دوراً هاماً في تحديـد انحـراف المركز النفسي المذكور عن الهندسي ، سيعطينا البحث الغرافيكي المتعلق بفنون الخط العربي الاجابة الواثقة ، خاصة حينما يسعى الفنان للوصول الى تجريد هذا الاتجاه من قوته باتجاه اليسار ، وذلك بمحاولة عكس العبارة او قلبها او تبادلها (حسب التعبير الجبري) . كل ذلك من اجل ما سميناه سابقا التحكم بالقوى البصرية ، وذلك حسب نظـام التوازن والتناظر .

ان **لوك بنوا** (في مؤلفه الهام عن التصوير) يجد ان اللوحة الاوروبية تملك قياسا نسبيا يقع بين قياس الميناياتور الاسلامي (المنمنمة) وقياس الفرسك الروماني ، ذلك لان المنمنمة ترتبـط بالكتاب وبالتـالي فهـي اصغـر من اللوحـة الاوروبية .

ستفيدنا في هذا المجال مرة ثانية « فلسفة الغستالت » التي ترفض ان يفصـل ميادين الادراك عن بعضها ، فنجدها تفصل باعتماد المعلومات التي ترد الى العين وفق ثنائية بسيطة : هي الشكل والارضية (معتمدين على اصول من الفلسفة المانوية) . وهذا ينطبق تماما على ما يفعله **الواسطي** حيث ينتزع الشكل من الارضية ويحرر الارضية من الشكل ، وضمن هذا الحوار الحي يبدو الاطار وكأنه غريب عن لزومات التهوية والتغييب المحيطي للشكل . لعبة **الواسطي** على بساطتها تثبت هذا التداخل الثنائي بين الشكل والارضية ، والتفسير الغستالتي يبدو لي اشد التصاقا بمادة العمل الفني من تفسير « **لويس ماسينيون** » الذي يربط هذه الاشكال « بمسرح الظـل الصينـي » ، كذلك فان النظـرة « الغستالتية » للشكل والارضية تناسب التعبير الثنائي الابعاد الذي يعتمد عليه الفن الاسلامي بشكل عام ، ولعبة الواسطي ستبدو اكثر رياضية في الرقش التجريدي بحيث تعتمد على التبادل الجبري . بعد ثلاثة قرون من الواسطي وفي عصر ليوناردو دافنشي كانت المنمنمات الاسلامية في ذروة ازدهارها وكمالها التقني ، بما في ذلك طريقة التعامل مع الاطار او الحدود بشكل عام التي تحد الموضوع ، فقد درج الفنان في تلك الفترة على ترك هامش فارغ ، او مصور بدرجة ثانية من الاهمية منفذ بالوان الاهرة او التذهيبات المتجانسة ، ان مشكلة الاطار في تلك الحالة تصبح مشكلة النفاذ الى هذا الهامش ، ففي حالة « **بهزاد** » (القرن السادس عشر) نجد ان الموضوع بكامله يكون على الاغلب مروضا داخل حدود الصفحـة ، واذ بفارس اوسيف بشجرة او طير يخرقان نظام الصفحة ليداهما الهامش ويستقران فيه ، مثل هذه الاستثناءات المتقشفة ــ والنادرة الحدوث ــ كافية لأن تشكك في سكونية الاطار وقدريتـه وتجذره ضمن حدوده الهندسية ،

في الفن الاسلامي لا يوجد معنى للثبـات وللديمومة السكونية ، فاذا كان يعاني من خوف ما حسب تشخيصات النقاد فهو خوف من التعيين المكاني والزماني ، لانه يشكل بحثاً دؤوباً عن مطلقات هذه التعيينات ، وهذا الموقف ينبع في الاساس من المعارضة الواعية والعفوية لمنطق المرئي ، والممثل ، التزويـر المألـوف للمرئـي والمسمى بالواقعية ، فاذا كان اللاتعيين المكاني مرتبطا بمشكلة الاطار او الهامش ، فان اللاتعيين الزماني مرتبط بالابدية كحالة فلسفية ، والمناقضة للمفهوم اللحظي في المنظر الانطباعي ، ففـي منمنمات **الواسطي وبهزاد** وغيرهما لا توجد تعيينات للفصول والساعات بقـدر ما تجـري



بهزاد ، 1493 .

الاحداث من خلال « الديمومة » حسب المفهوم **البرغسوني** ، وبالتالي فهناك بحث عن « الزمن النسبي او النفسي » ، اذ انه كثيرا ما نجد في الميناياتور سماء ليلية وسهولا تتلألأ وكانها في وضح النهار ذلك ان اللون وقيمه قائمان على نظام التبادل والتضاد والتكامل دون رقابة مقيـاس الزمن الصنعي الذي تدعوه بالساعـة ، انـه اقتصار على الزمن الخاضع لتيار الديمومة والذي لا يطابق ابدا الزمن الوقائعي لانـه نوع من الانتشار الزماني المطلـق والموازي للانتشـار المكاني ، تمثله اضافة ليلة الى الف ليلة ، وتمثله الايقاعات الاحادية والثلاثية التي لا تلف في قنوات « العود الابدي » بقدر ما تسعى للتمدد والانبساط في الاتجاه الافقي كألف ليلة وليلة متضاعفة حتى اللانهاية .

ان عودة بسيطة الى اللوحات التي انجزها مونيه لواجهة كنيسة « **روان** » تبدي التناقض بين المفهومين ، ذلك ان **مونيه** توخى من المجموعة هذه : الاصطياد المتتابع لهويـات اللحظات الضوئية التي تمر على واجهة الكنيسة ، لذا فقد عمد الى رصد الزمن اللحظي اللوني لتسلسل ساعات النهار من الفجر وحتى المغيب ، معتمدا على تأكيد « **شيفرول** » « بأن لكل لحظة في النهار لونا مسيطرا » وهذا يعني ان **مونيه** يبحث عن الزمن الوقائعي المناقض للزمن الممتد الذي يبحث عنه الفن الاسلامي .

واذا استطاع الانطباعيون ان يقيموا جسرا

واذا كان لا بد ان نراه بعين **ليوناردو دافنشي** (وكما يفضل بعض النقاد المتغربين) فهو لوحة تنبع بالقدرة على الانتشار في شتى الاتجاهات ، ولا تملك اي مركز ولا اية حدود او اطار .

الصورة الدراسية الاساسية

مدرسة فنية تصميمية اسسها والتر كروبيوس بعد الحرب العالمية الاولى في فايمار بالمانيا، محاولا باجتهاد الجمع ما بين الفنانين والحرفيين والمصممين فيها، متطلعا الى التوصل الى العلاقات الحقيقية بين الشكل.. والوظيفة.. المواد وخطوط الانتاج.

مجمع الباوهاوس نفسه كان من تصميم كروبيوس - الذي يعد واحدا من شوامخ المعماريين في هذا القرن - وقد ضم ورشا ومراسم اضافة الى مقرات السكن. وهو يعبر بشكل نموذجي عن افكار كروبيوس المثالية في التوفيق والتوحيد بين الفن والحياة.

استقدم كروبيوس الى الباوهاوس افضل العقول الاوربية حينذاك لتحقيق منهاجه وتأمين مقتضياته، كان في مقدمتهم ايتن فايننكر، ماركس، وميير الذين كانوا من مشاركيه الاوائل. وتبعهم بول كليه، كاندنسكي، موهلي - ناجيا، البرز، وبروير.

كانت الدراسة في الباوهاوس لمدة ثلاث سنوات ونصف بعد عبور المرحلة التمهيدية التي تستغرق فصلا واحدا (والذي نحن بصدده). وعلى الرغم من اهمية تأثير كروبيوس على الباوهاوس الا انه لم يكن هو الباوهاوس بكليته. كما ان الباوهاوس لم يشكل الا بعضا



ماريان برانت



بنيتا اوتي

من كروبيوس. كان كروبيوس معتقدا بانعدام الفوارق بين الفنان والحرفي، وهذا الاعتقاد انسحب على العلائق بين الاساتذة والطلبة، جاعلا من حدود عمل كل منهما امرا ملغيا. فالعمل الجماعي فرض كل صنوف حرية الاداء وبالشكل الذي جعل مهمة التدريس انجاز موضوعات الاختبار ضمن اطار جهد مشترك. تناول الباوهاوس ايضا العلاقة مع الصناعة وخطوط الانتاج، فالكثير من المفردات التي دخلت الحياة اليومية، كالكتب، الكرافيك، الاعلان، التصميم، الاثاث، ما هي الا اشتقاق ينتمي الى ما خططه الباوهاوس ودفع به الى عالم الصناعة.

هناك من يقول بان الباوهاوس شيد نموذجا مثاليا معاصرا لوحدة (شريحة) اجتماعية ديمقراطية - تذكرنا بجمهورية افلاطون او بمدينة القديس اوغسطين الطوباوية - الا ان خللها يكمن في كونها نموذجا للنخبة، تركيبة اجتماعية مختارة متطورة ومتفتحة، منتقاة من كيان فوقي اكثر مما هي متنامية صعودا من البنية التحتية. وبعبارة ادق فانها كانت تمثل نموذجا اجتماعيا رفيعا ودقيقا وسط عالم مهتز تمزقه الصراعات المجهولة النتائج.

وجدان

يوهانس إيتن

في الباوهاوس

ترجمة: وجدان ماهر

في البداية درست الفن في اكاديمية في جنيف عام 1910 ، غير انها كبقية الاكاديميات في ذلك الحين كانت تمارس اساليب التدريس المتبعة في القرون الوسطى. يقوم الاساتذة بشرح ما يقومون به انفسهم لتلاميذهم ثم يحاول التلاميذ تقليدهم، فمن يتقن محاكاة الاستاذ يعد التلميذ المتقدم. لم تقم اية اكاديمية فنية آنئذ بالعرض الموضوعي لوسائل التعبير التشكيلية واللونية الاساسية ومشاكل الخلق الفني كما لم تحاول تشجيع الطلبة وحثهم لاستغوار شخصياتهم وميزاتها الاصيلة باستثناء أدولف هولزل في اكاديمية شتوتكارت، الذي بدأ بتدريس اساليب التشكيل والتكوين وأسس اللون بصورة منظمة. عندما بلغني ذلك ذهبت الى شتوتكارت عام 1913 لحضور محاضرات هولزل الذي وجدته استاذا مدهشا محفزا متفتح الذهن حيث تجمعت حوله مجموعة من الطلبة الشباب النشطين كان من ضمنهم اوسكار شلمر وولي باومايستر وايدا كير كوفيوس. كان بامكاني مناقشة التكعيبية والمستقبلية مع هؤلاء. وسرعان ما بدأت التدريس بالاضافة الى عملي الابداعي.

باقتراح من احد تلامذتي انتقلت من شتوتكًارت الى فيينا في عام 1916 لتأسيس مدرسة للفن ولتطوير طرقي للتدريس. من بين تلك الطرق والمسائل دراسة المواضيع التركيبية والاشكال الذاتية، كما ان دراسة اقطاب التضاد وتمرين الطلاب على الاسترخاء وتصعيد درجة التركيز برهنت جميعا على نجاحها. لقد ادركت بان التلقائية الابداعية هي واحدة من اهم مشاكل التربية الفنية والتثقيف الفني وقد عملت انا نفسي في رسوم التجريد الهندسي آنئذ.

في ربيع عام 1919 ، بعد نهاية الحرب العالمية الاولى، دعتني آلما ماهلر كروبيوس التي كانت من المعجبات بفني ونظرياتي التدريسية - لقضاء عطلة نهاية الاسبوع في سمرنك حيث قدمتني هناك لزوجها والتر كروبيوس. عند الحديث معهما عن الباوهاوس وكان كروبيوس في بداية تأسيسه له في مدينة فايمار قالت آلما لزوجها: «ان كنت ترغب في ان توفق في افكارك عن الباوهاوس عليك ان تستقطب ايتن».

زارني كروبيوس فيما بعد في فيينا ليطلع على رسومي التجريدية واعمال تلامذتي. وعندما غادرني قال:

«أنا لا افهم رسومك ولا أعمال تلامذتك، بيد انك اذا رغبت في القدوم الى فايمار فسأكون مسرورا».

في فايمار كنت مأخوذا بشكل خاص بغرف الدراسة الفاخرة وورش العمل علاوة على حقيقة كون (الباوهاوس) لا يزال فارغا، مما يمكن من اقامة اي كيان جديد دون اللجوء الى هدم اساسي قبلا. وكان كروبيوس قد عين اثنين من الاساتذة هما كًيرهارد ماركس وليونيل فايننكًر اللذين وصلا قبلي.

حتى ذلك الحين، كان ماهو معروف عن اهداف وطرق تدريس الباوهاوس قليلا اذ ان النص الوحيد المعلن كان منشور كروبيوس الذي يرد فيه:

«الهدف الاساسي لكافة الفنون التشكيلية هو البناء... على المعماريين، والنحاتين والرسامين جميعا العودة الى الحرفة، اذ ليس هناك فارق اساسي بين الفنان والحرفي، فالفنان ما هو الا صيرورة مكثفة للحرفي. ان معرفة اسس الحرفة وركائزها امور لا يستغنى عنها بالنسبة للفنان، انها مصدر رئيسي لانتاجيته الخلاقة».

ولما كان الهدف الاساسي لجهودي في تدريس الفن دوما هو تطوير الملكة الابداعية الذاتية، فقد تبعني اربعة عشر من تلامذتي من فيينا الى فايمار مشكلين نواة اول دورة دراسية في الباوهاوس.

تقدم الطلبة من كافة ارجاء البلاد، شبابا وشيوخا من ذوي الخلفيات الثقافية المتباينة، بطلبات التسجيل في الفصل الشتوي لعام 1919-1920 . كان غالبيتهم قد درس او تلقى



غونتا شتولز



مارسيل بروير

تعليمه في المدارس الفنية والحرفية الاعتيادية والاكاديميات الفنية. وقد اظهرت نماذج اعمالهم المرفقة بطلبات الانتماء القليل جدا من الخصائص المتفردة او المتميزة، مما جعل تقييم مواهبهم واهليتهم وشخصياتهم امرا متعذرا. لذا فقد اقترحت على كروبيوس قبول اي متقدم يبدي ميلا اونزوعا فنيا قبولا مبدئيا مؤقتا، ولفصل واحد. الدورة الاساسية - هذا هو الاسم الذي اطلقناه على هذا الفصل وهكذا فان تعبير الكلمة في اصلها الالماني فوركورس لا يدل على منهج تعليمي خاص، كما انه لا يؤشر اسلوبا تدريسيا نادرا غير اعتيادي. لقد توليت توجيه هذه الدورة التي تناولت ثلاث مهام محددة هي:

- التحقق من القدرة الابداعية الخلاقة عند الطالب.
- الاخذ بيد الطالب في انتقائه للحرفة.
- تعليم الطالب وسائل ومسالك الابداع (الخلق) الاساسية المشترطة بالضرورة لمستقبله كفنان.

بعد اجتيازه الدورة الاساسية بنجاح، يتعين على الطالب تعلم احدى الحرف في ورشة الباوهاوس، وفي ذات الوقت يتلقى مباديء التدريب على التصميم توطئة لمستلزمات مستقبله العملي المتداخل مع مجال الصناعة والافادة منه.

عند التخطيط لهذه الدورة اردت لها ان تكون دراسة عملية مكثفة لستة اشهر. غير ان عدم الاستقرار السياسي والاقتصادي في فترة ما بعد الحرب الاولى فرض تأثيره السلبي الحتمي على العمل وتنفيذ ذلك المخطط. كان العديد من الطلبة معدمين يتشبثون رغم عوزهم بالتطلع لمستقبل ضبابي غير مؤكد. والسعة الموفورة في المرسم لم تستكمل فائدتها لغياب التدفئة عنها، وهذا ما جعلني ادرس بمعدل حصة صباحية واحدة اسبوعيا وفي ما تبقى من الوقت كان الطلاب يعملون لوحدهم متناولين مواضيعهم الفردية والمشكلات الفنية المنبثقة عنها، حيث كانوا يؤكدون ذلك دون اشراف مباشر في الاماكن المخصصة لسكناهم في الباوهاوس. ان اسلوب «الاعتماد على النفس» هذا انطوى على ناحية بالغة الاهمية - هي الكشف الذاتي. فالنمو الداخلي الفردي للطالب لا يتحقق عندما يحشى حشوا بالمعلومات والمعرفة الخارجية، دون ان يتوفر له الوقت للتأمل في النفس وتفحص الذات.

كان توجيهي في التدريس مرتكزا على حث الطالب اثناء اكتسابه وسائل التعبير الفنية واساليبها على الركون الى مواهبه الفردية والتجائه اليها، وبالتالي تطوير الجو الابداعي وتنميته لجعل العمل الاصيل الخلاق ممكنا. ان تعرف كل طالب على نفسه من خلال البحث عن الذات التي تستبطنه، وتعرفه على مفردات عمله الشخصي المبتكر، والذي تفترض فيه الاصالة، يجعل ثقته بنفسه تترسخ تدريجيا، اذ يصبح اعمق وثوقا بها، منسجما معها وبالتالي اكثر وعيا لكينونتها، مما يؤهله لانتقاء مهنته - ما لم يعمل العناد والطموح على الاضرار بحساسياته الفنية المتيقظة واحباطها.

تيسرت عملية اختيار المهنة وسهلت الى حد بعيد بعد اجراء اختبارات وتمارين الاشكال والمواد، اذ سرعان ما وجد الطالب المادة التي تروق له وتجد هوى في نفسه كما تثير وتحفز نشاطه واداءه الابداعي سواء اكانت خشبا، معدنا، زجاجا، قماشا، حجرا او طينا.

مما لا شك فيه، ان الانجازات الابداعية تتطلب العديد من القابليات والطاقات. اذ ان تلقي الافكار الجديدة او غير المطروقة يستلزم التفاني والاستعداد والصفاء الذهني، التجلي الذاتي والثقة بالنفس، ولاجل التعرف على الافكار المتألقة الخلاقة وادراكها من خلال وسائل التعبير الفنية يتوجب تناول القوى والمؤثرات المتعلقة بالجانب المادي الطبيعي، الجانب الحسي، الجانب الروحاني والجانب الفكري واسقاطاتها المختلفة. لقد كان هذا التبصر بالاشياء المؤشر الذي حدد الهدف والصيغ المنهجية لتدريسي.

في الباوهاوس، عملت على بناء الفرد بكامله ككائن مبدع. هذا النهج كثيرا ما كنت اعبر عنه مدافعا وانتصر له مؤيدا بحماس في اجتماعات مجلس الاساتذة سعيا لتكريسه.

ان الاحداث الرهيبة للحرب العالمية الاولى وما خلقته من خسائر مفجعة والدراسة المتفحصة الدقيقة لكتاب شبنگلر «انحطاط الغرب» من الجهة الاخرى، جعلتني ادرك تماما باننا بلغنا نقطة حاسمة في حضارتنا العالمية - التكنولوجية. لذا فان الالتزام بشعارات مثل العودة الى الحرفة او الفن والتكنولوجيا، يدا بيد، لم يكن بالنسبة لي امرا كافيا. كنت قد درست الفلسفة الشرقية ونقبت في اصول الديانة المزدية واليوغا الهندية، وقارنت ذلك كله مع بدايات المسيحية. هذا الاستقراء للتيارات الفكرية والانسانية المتنوعة اوصلني الى قناعة محددة، مفادها وجوب قيامنا باحداث توازن متقابل ما بين بحوثنا العلمية المبنية على التفكير التقني البحث والمتجهة برانيا، وبين الفكر والمراس المستنبطين من الدواخل والمتجهين جوانيا. كنت ابحث بحثا دؤوبا عن شيء ما، لذاتي ولعملي، بامكانه ان يكون موحيا او

1

2



3

اساسا لنمط جديد للحياة.

ثمة توافق متزامن حدث بيني وبين وافد جديد وصل بعدي الى الباوهاوس هو جورج موش. كان موش قد توصل الى نتائج وقناعات مماثلة في تفكيره عقب تجاربه المريرة في الحرب وهذا التوافق في القناعات ولد حالة من المشاركة المصداقية الحميمة فيما بيننا. مسألة اخرى تستحق التوقف عندها تتعلق بحتمية وقوعي اثناء بحثي المحموم وتطبيقاتي الاختبارية في اخطاء ومطبات يتعذر اجتنابها سيما وانني شخصيا كنت افتقد الاستاذ القدير المتمكن من الاخذ بيدي وارشادي أبان تلك الحقبة البالغة الاضطراب والتفجر.

وعندما استعرض كيفية توصلي الى ايضاح افكاري عن التثقيف الفني في الباوهاوس وتبويب تلك الافكار، اجدني مجيبا على هذا التساؤل باستعراض المنابع والصيغ التي تلمست طريقي من خلالها تواصلاً مع المعطيات المتجددة التي كثيرا ما اغنت تلك الصيغ. ففي بداية كل حصة تدريسية كنت اعطي الطلبة تمارين في الاسترخاء.. التنفس.. والتركيز لتوليد حالة من الاستعداد المادي والروحي الذي يساعد على تحقيق العمل المكثف ويفضي اليه. ان ترويض وتدريب الجسم لجعله اداة الروح التعبيرية، مسألة جوهرية بالنسبة للفنان الخلاق. اذ كيف ليده التعبير عن خط ما او شعور معين ان كانت اليد او الذراع متوترة متشنجة مفتعلة الحركة؟

يجب ان يروض الاصبع، واليد، والذراع، والجسم بكامله على الاسترخاء والتحسس والتقوية (بمعنى التمتين). وحتى تنفس الطالب يخضع لهذه الاشتراطات اذ ينبغي ان يفحص وينشط. ثم يأتي دور النصح بشأن التنظيم الغذائي والارشادات الصحية (والنصح هنا ليس مراداً للتلقين الوعظي بل هو جزء من منهاج التوجيه الهادف في ذروته تحقيق الاهلية المطلوبة).

اثمرت هذه الخطوات التمهيدية مناخا صفيا متسما بالنشاط والتفاعل اليقظ، المنسجم. وهكذا اصبح بمقدوري الشروع بالعمل بدءا بالمواضيع والتمارين المتعلقة بالوسائل الفنية التعبيرية. فالاشكال والالوان تدرس وتناقش وتقدم بمختلف حالاتها ومتغيراتها ومتضاداتها المتطرفة.. يمكن عرض هذه المتضادات كفرضيات فكرية متضادة: كبير ـ صغير، طويل ـ قصير، واسع ضيق سميك ـ طري، ناعم ـ خشن ـ شفاف ـ معتم، مستقر ـ متأرجح. كذلك تشمل سبعة اضداد لونية والاتجاهات الاربعة في الفضاء. كان على الطالب تقديم هذه المتضادات المتعددة منفصلة حينا، ومؤتلفة حينا آخر، وبكيفيات تسمح لحواسنا ادراكها بشكل مقنع من خلال مشاهدتها.. ملاحظتها.. التحسس بها. كنت استحضر شارحاً ثلاثة مقتربات الى الشكل واللون، نوعا وكما والتي يمكن ملاحظتها حسيا، ادراكها فكريا، والتحسس بها عاطفيا.

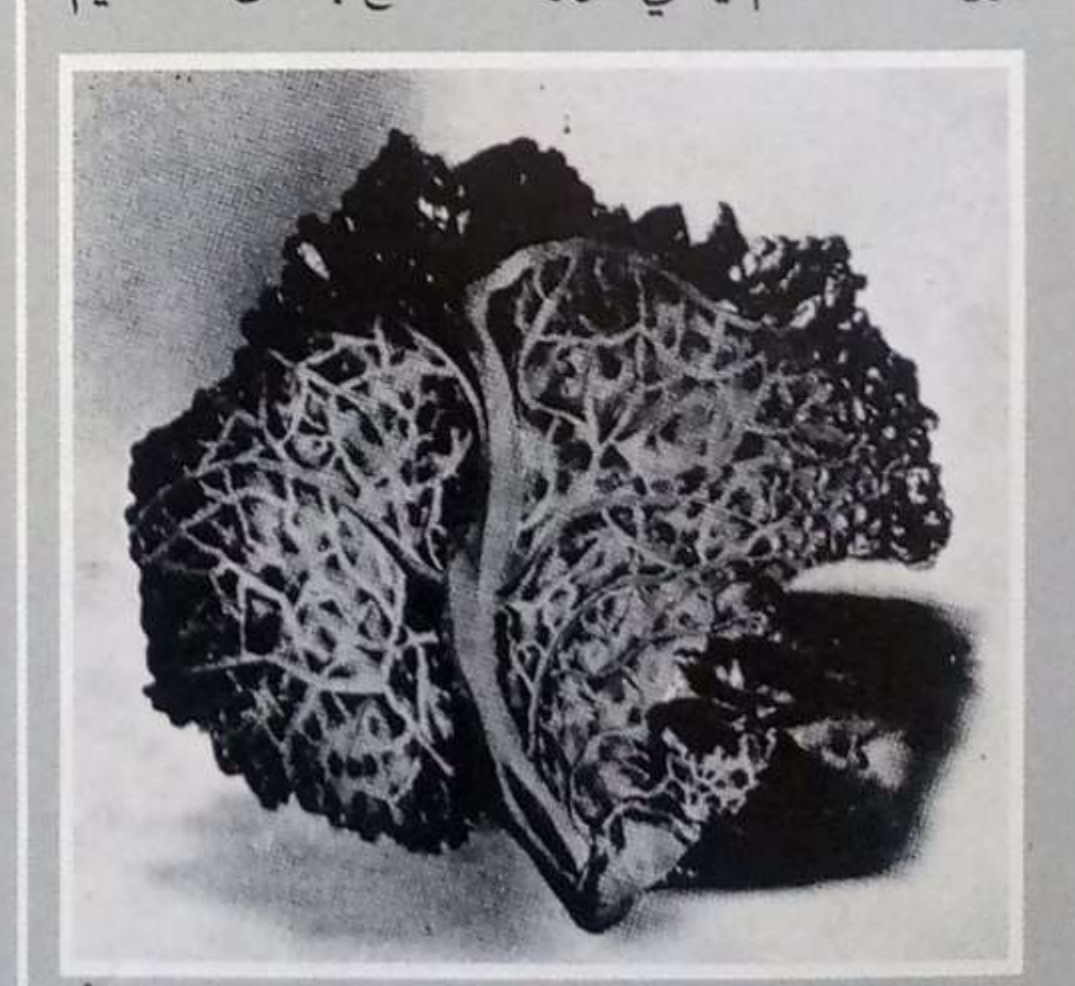
المؤثرات الفنية كلها مبنية على خلق التضاد او التقابل. وكانت احدى النقاط الرئيسية التي ركزت عليها هي عرض تلك المتضادات وتقديمها بصورة صحيحة بهدف تحقيق تأثيرات معينة. ففي فايمار اثبتت التمارين المجربة فعاليتها. لم تقتصر الدراسات على سمات التضاد فيها:

صقيل ـ خشن، صلب ـ طري، خفيف ـ ثقيل من الناحية البصرية، بل تم استكشافها وسبرها برؤوس الاصابع، وبذا تنامت حاسة اللمس ونضجت.

قمنا بتنظيم المواد المتعددة في صفوف لونية. وبعد بضع ساعات من التدريب والممارسة تحسنت حاسة اللمس بصورة مذهلة. كما قمنا بتشكيل تراكيب من النسوج لمواد طبيعية متضادة (شكل 1-2)، حيث تم استنباط أشكال رائعة ذات وقع غريب وجديد في تأثيره. وفي اثناء ممارسة ومعالجة هذه المواضيع تولد لدى الطلبة حماس ابداعي حقيقي متقد. ولتعميق هذه الممارسة والتمكن منها كان على الطلبة ان يفكروا مليا، يتلمسوا ويرسموا هذه النسوج مرارا الى ان يتوصلوا لمعرفتها عن ظهر قلب، كيما يصبح بمقدورهم اعادة تكوينها غيبا بالاستدلال عليها من ادراكهم الحسي الداخلي، دون الاستعانة بالنموذج الطبيعي ومحاكاته (شكل 3-4). ان دراسة بهذه الطبيعة تعتمد الملاحظة الدقيقة والتجربة لا بد لها ان تتكامل لتشيىء المواضيع بالارتكاز على الادراك الحسي، والادراك الداخلي، حيث تتعمق المعرفة الشعورية (المرتبطة بدقة الاحاسيس) وتهيمن عليها كما تصعد درجة الحساسية وبالنهاية تزود الفنان بخزين من الاشكال النابعة من الداخل.

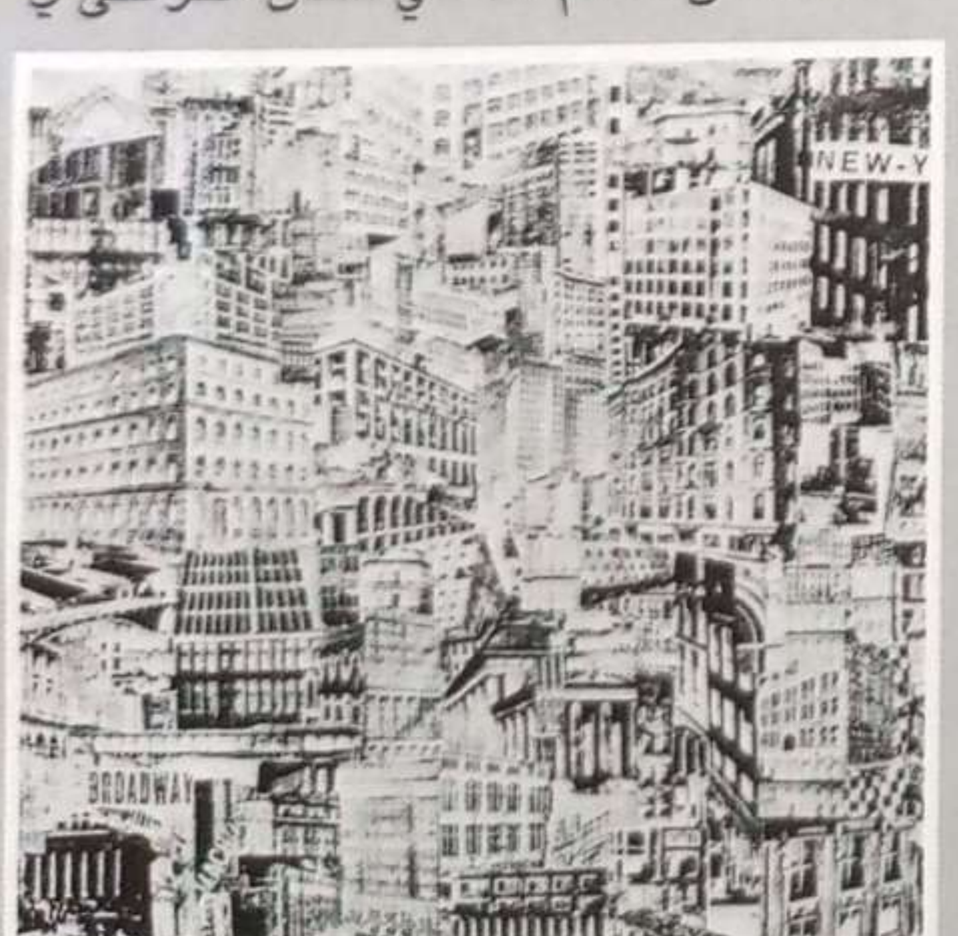
ان تجربة وممارسة هذه الاشكال التي تكشف عن نفسها أمامنا فقط عندما نتفهم سماتها الاساسية ونعرفها تمام المعرفة. تفتح أفقا واسعا في المدى التجريبي لعملنا الذي يستكمل مشكلا الوعي (شكل 5-6). هذه الحالة التأملية لا تنتج فقط تكوينات تجريبية طبيعية كما في شكل (9) بل تقترن ايضا باحلال اشكال خلاقة نقية لا علاقة لها بالمواضيع الطبيعية المستقاة منها ونماذجها المشاهدة كما في شكل (10).

فكلما كان العالم الداخلي للفنان اكثر غنى في

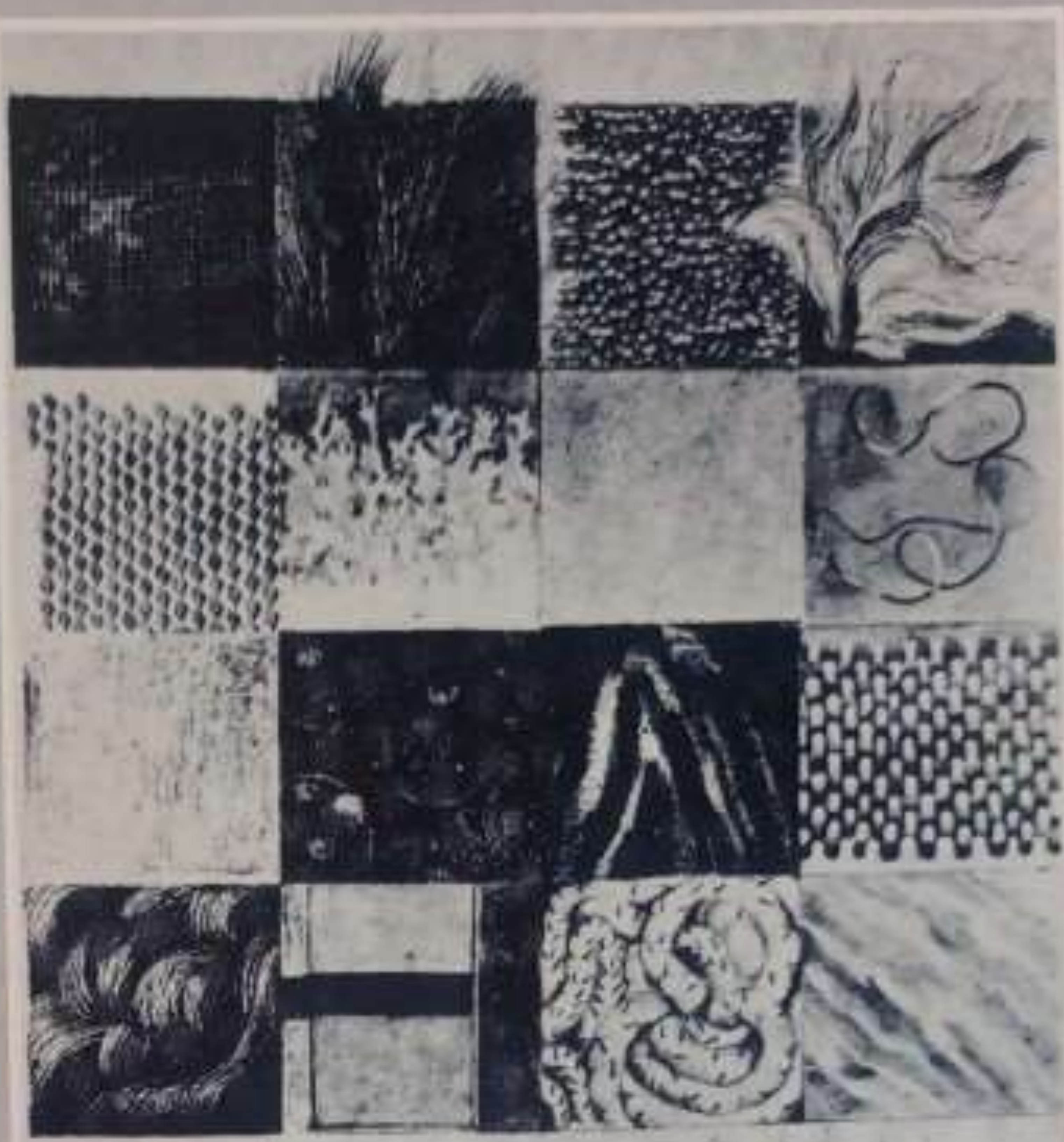


4

5



6



9



10

مجالات الاشكال والالوان، كان خلق هذه الاشكال التجريدية مثيرا بوقع اكبر. عبر هذه التمارين كان الطلبة يعثرون على اشكال موضوعية وصيغ تنير لهم الطرق وتزودهم بالقواعد الاصيلة والقيمة الضرورية لعملهم الفردي المتميز. اذ تستانف الطبيعة تحولاتها لتظهر من خلال الرؤى الجديدة بتاثيرات جديدة تماما. كما ان العالم الصغير المكتشف بالعلم والتكنولوجيا يكتسب وجها جديدا ومهما.

بالاضافة الى تدريب البصر وحاسة اللمس، وتعميق قدرات الادراك والفهم الشخصية، فانه من المهم توسيع وتوضيح التفكير الفني. وبدون القدرة على التفكير الواضح لا يتحقق اي ابداع فني خال من الزوائد المعوقة.

لذلك فقد تناولنا المشاكل المتعلقة بهندسة خصائص الاشكال الاولية. درسنا الدوائر.. المربعات.. المثلثات ومشتقاتها. كذلك الخطوط.. السطوح.. الكتل ونقاط الارتكاز.. الاتجاهات والابعاد في الفضاء والنسب. ان كافة هذه الدراسات التصميمية اللازمة لتطوير التفكير البنائي Constructive كانت في الوقت نفسه خاضعة للاختبار بواسطة الادراك الحسي والبصيرة.

لايضاح ذلك ادرج المثال التالي المتعلق بالنسب:

بالامكان تطوير بعض الخطوط المقسمة الى اجزاء صغيرة بموجب اعداد متناسبة. كما ان تسلسل هذه الاعداد قد يكون هو الاخر متغيرا، اذ يستطيع المرء ان يضع نسبا مثل 1:2:4:8:16:32 كما انه يستطيع ان يجعلها مثل 1:3:9:81. من هنا جاء وجوب دراسة المقطع الذهبي ونسب المثلث المتجانس (مثلث الهارموني). فالعمل بموجب النسب لا يعرب عنه بالخطوط فقط بل يمكن ان يترجم او يتضاد بواسطة السطوح، المربعات، المثلثات، السطوح الدائرية والحجوم.

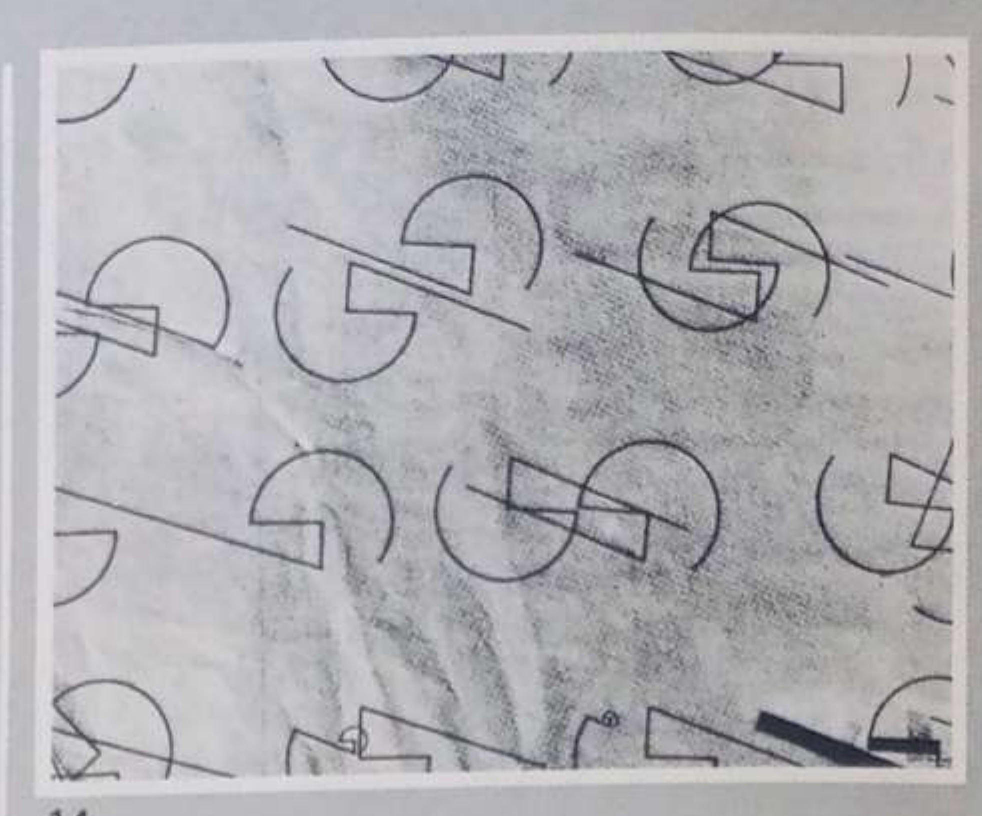
سرعان ما يتعلم الطالب بأن المتضادات المتناسبة قادرة على احداث تاثيرات قد لا تتجاوب في محصلتها مع حقيقة تلك الارقام، اي انها تنحو منحى رمزيا لا تطابقيا. فالمسافة تظهر اطول مما هي عليه فعلا بمغايرتها مع شكل مقيد مثلا. هذه المتغيرات المتزامنة في النسب تعد مهمة جدا، كما ان هذه التاثيرات لا يصح قياسها بالارقام المجردة بل بالحكم عليها بواسطة الادراك الحسي. والتاثيرات المتزامنة تعطي نسبا للحياة الغامضة التي يبحث عنها الفنان ويستخدمها في عمله.

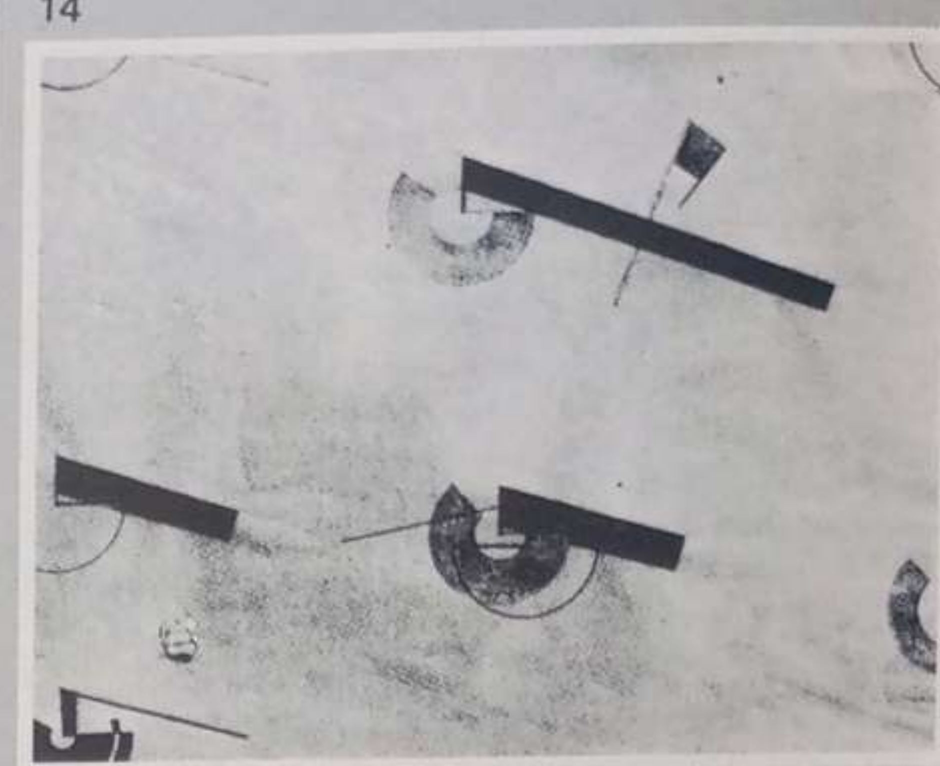
ان مشاكل التاليف التجريدي اللاموضوعي تساعد ايضا على تطوير التتابع الفكري، موجدة في الوقت نفسه وسائل ومفردات تعبيرية جديدة.

كما ان دراسة التنويع والتوليف وتجربتها عمليا ترد في عداد الجوانب التفصيلية المساعدة على تنوير افق الطالب الفكري. اذ لا يمكن الاستغناء عنها كاداة لترجمة الثروة الفكرية الهائلة وصياغتها كاشكال والوان. ولعرض هذه الناحية واظهارها، كثيرا ما كنت الجا الى استعادة نموذج يومي يتمثل في اربع علب كبريت. ان هذه العلب بعيدانها الخشبية ورؤوس الكبريت فيها تمكن الطالب من تكوين وفرض العناصر التشكيلية الجديدة بالتلاعب بها وموضعتها ورصفها بصور افقية.. عمودية.. او بالتدوير.. التعاكس.. التراكب.. تغيير النسب.. تبديل درجات الانارة واللون، او باستخدام توليفات هذه التنويعات. الشكلان (14)،(15) يمثلان هذه التنويعات والتوليفات التي تم تطويرها من حركة خط مكونا عناصر دائرية، مربعة ومثلثة وكل واحدة من هذه المعالجات او الحلول جاءت كنتيجة لتفكير احالها الى شكل مصور form figure

ان خلق عمل فني غالبا ما يتطلب ان تكون الطاقة الابداعية مقتدرة ومتمكنة من تنظيم الامكانيات الوفيرة والتصرف بها للوصول الى الصيغة الابسط والاوضح. فالشكل (16) ما هو الا الناتج النهائي عن سلسلة دراسات ماثلة في جذورها لما انطوى عليه الشكلان (14) و (15). ولكيما يعي الطالب ويتفهم ما تعنيه الوحدة التشكيلية تم تنفيذ تكوينات متنوعة تحمل خصائص المربع.. المثلث.. الدائرة او الاتحاد بين اثنين او ثلاثة من هذه الاشكال، او «الفورمات».

كانت دراسة «الفورمات» التشكيلية Plastic forms من الامور المهمة جدا، بما في ذلك اساليب عرضها وتقديمها. فقد باشرت في هذه الناحية بجعل الطلاب يعملون موديلات للكرات.. المكعبات.. الاهرامات والاسطوانات بالطبع ليلاحظوا، يجربوا ويتعرضوا للعناصر والاشكال الهندسية التشكيلية. وتلا ذلك اعداد موديلات تضم تكوينات ضمن شكل واحد محدد. فالشكل (17) يمثل تاليفا من هذا النمط


14


15

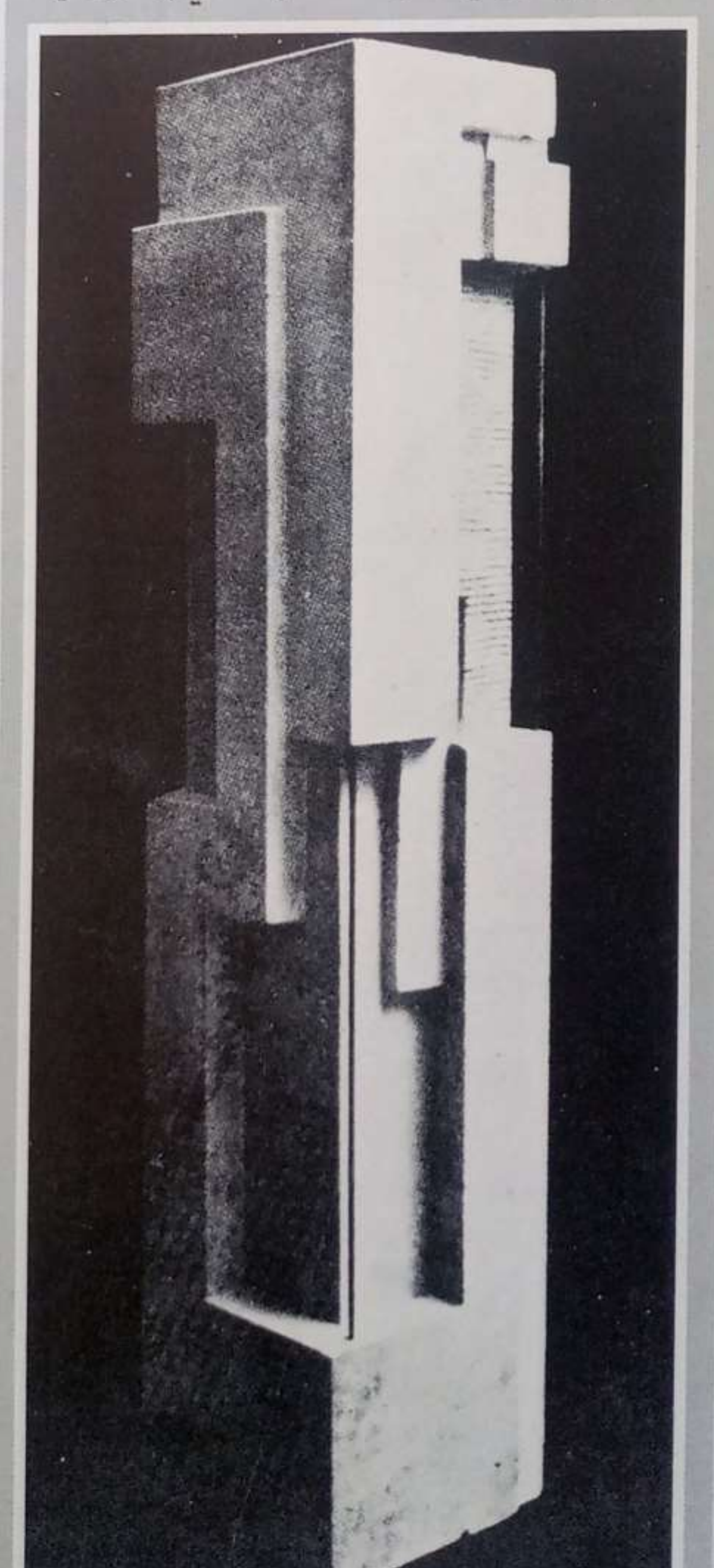

16

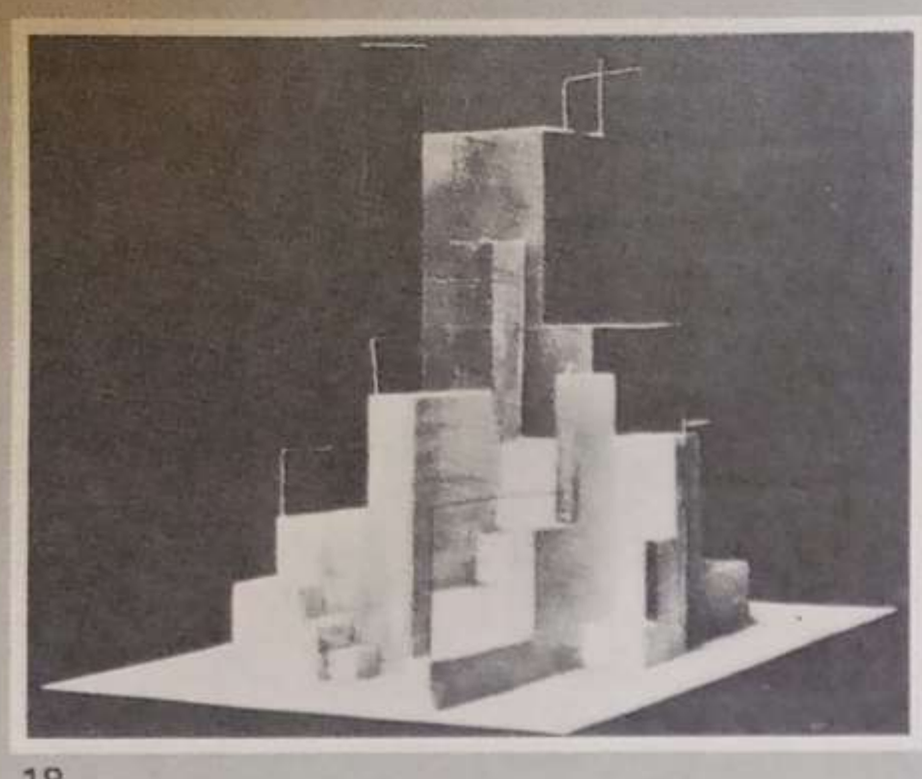
بصيغة مكعب، وهوليس تصميما معماريا أبداً. امـا الشكـل (18) فانـه يطـرح معـالجة لنفس الموضوع ولكن بالحفر على الحجر.

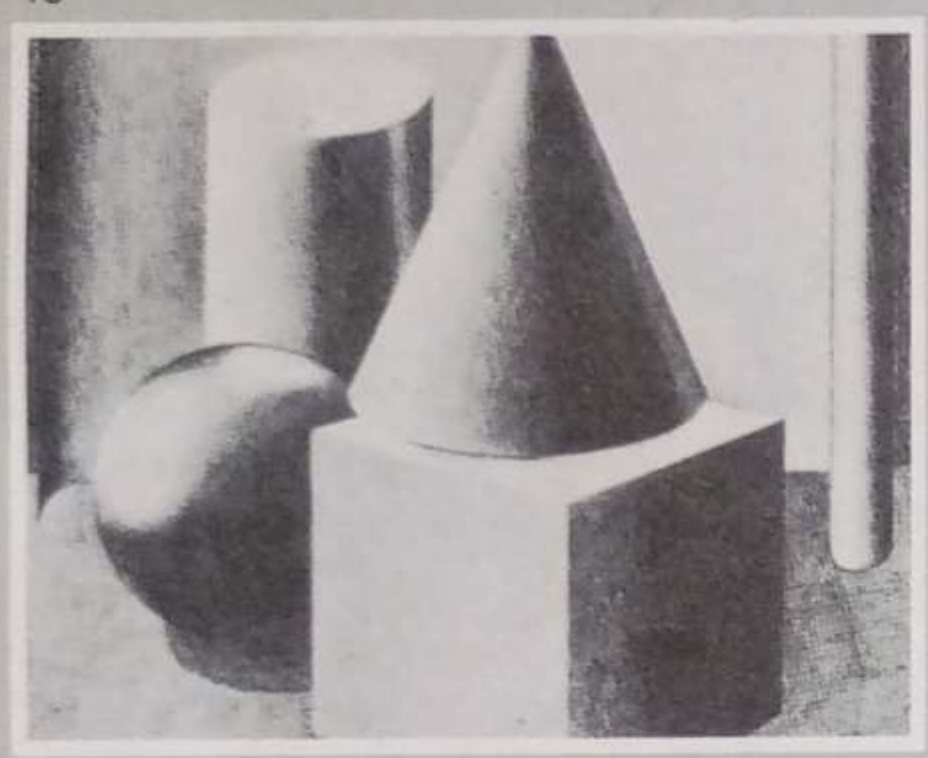
لما انجـزنا تمارين الموديل هذه، حاولنا تقديم وعـرض «الفـورمـات» الهنـدسيـة التشكيليـة باسلوب كرافيكي، بمحـاكـاة تأثير النوروالظل، كمـا في الشكـل (19). اما الشكل (20) فيعرض تمـرينـا آخـرلتقديم «فـورمات» تشكيلية على سطـح تصـويـري picture plane . في هذه الحـالـة ازلنـا التجسيد الحاصل عن التشكيل الطبيعي لصالح السطح التصويري.

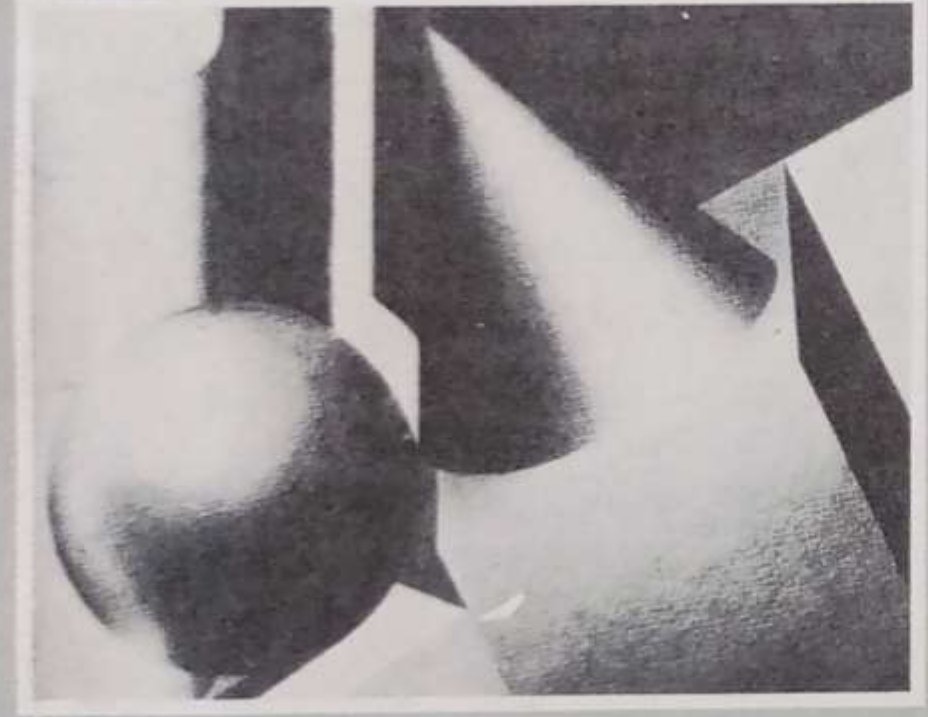
وكـان علينـا ايضـا ان نحلل مشكلة الالوان المعقـدة، باضـدادها السبعة، باسلوب منطقي بنـاء. لعـل اصعب المشاكل التي تشغل استاذ الـفن هي تحـريـر الادراك الحسي الـروحي الـداخـلي وتعميقـه. وللقيـام بتمـارين في هذا الجـانب، يحتـاج المرء الى مادة مرنة طيعة قابلة للتقـولب تستجيب سريعا لاقل حركة يدوية. وقد استخـدمت لذلـك فرش الحبـر الهندية والفحم الـهش. فالشكـل (21) يبـين بعض التمـارين الخطيـة المنفـذة بواسطة الفرشاة. كل من هذه الخطـوط تعبـر تعبـيرا حقيقيا فقط عندما تكون متـولـدة في اقصى حالات التركيز والاسترخاء. امـا الشكـل (22) فيمثـل ثنـائيا خطيا مرسوما بشكـل متـزامن بكلتـا اليـدين في حين يتكـون الشكل (23) من خط ونقطة، واخيرا فان الشكل (24) يوضح شكلا محسوسا مرئيا ركز على ما هو مرئـي منـه لايجـاد النسب الـداخليـة التي تستبطنه والمتولدة عن ارتعاشة شعورية اودفق عاطفي.

في تمـرين آخر، يقضي الطالب قرابة نصف ساعـة كل صبـاح ولأسبوع كامل مواجها نبات الســرخس، وهــو في الاصص، ليدرسه بواسطة الـرسم. وفي نهـاية الاسبوع يتعين على الطلاب رسم ذلـك النبـات باستحضـاره من الـذاكرة. الشكـل (25) يبـين هذا التمـرين المنجـز بيسر خلال عشـرين دقيقـة. ان تمـرينـا كهـذا يعزز الـرأي القـائل بضرورة تصور الاشكال وتطوير ذلـك التصـور بوضوح لترسيخ الادراك الذاتي الـحسـي وجعله شكـلا مشيأ. الشكـل (26) يعـرض «تنـويتا» مختصراً لآلة الكمان. فتخيل الكمـان يكمن في ذهن الطـالب الذي يتطور فيه


17


18


19


20

ذلـك التصـور. امـا حركات اليد والذراع الحرة فتتحـرك وفقـا لذلك التصور الداخلي (الذهني) للشكـل لتخلق رسمـا موائما للاصل ولكن اشد تعبـيرا. وكـذا الحـال بالنسبـة للنمـر الهادر في الشكـل (27) الذي ابتدعه تصور خيالي صرف. وعـلى كثـرة هذه الـدراسـات والبحـوث التي استـوعبت الجـوانب الاسـاسيـة للمـواضيـع الفنيـة، الا ان نجـاحهـا يعتمـد كليـا على قدرة الطـالب في الهيمنـة على ثقافته وتوظيف حواسه وتعبئـة مشـاعـره العفـويـة. فالتلقائية الذاتية الـداخليـة تثري الشكل الخارجي المنبثق عنها وتجعله مقنعا شعوريا.

يمكن التغلغـل والتـوصـل الى هذه التلقائية الـذاتية ايضا بتطبيق تمارين الكتابة الايقاعية الـداعيـة الى ابتـداع اشكال ايقاعية من خلال حركـة غير متقطعة، على الا تكتفي بكونها مجرد حركة ايقاعية غير متقطعة في ادائها العضلي، بل يجب ان تستلم دفعهـا ونبضهـا من الايقـاع الـداخلي، من القلب. فالقوى المادية الجسدية، الشعـوريـة، البنـائيـة، الثقـافيـة والتعبـيرية



21



23

25

26



22

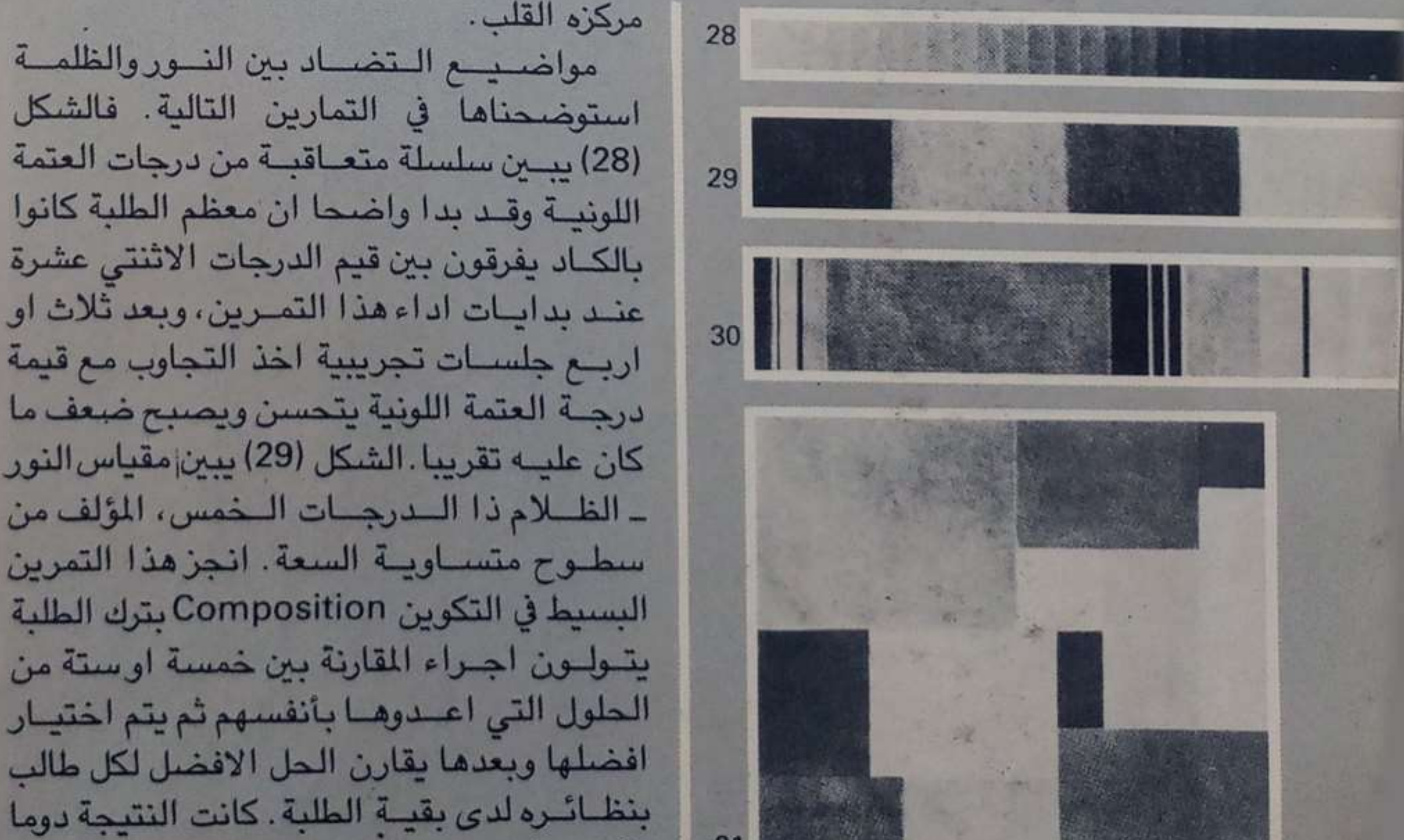




24



27



28

29

30

31

الـروحية تصبح بأجمعها عظيمة الفائدة عندما تكـون موجهـة من محور الابداع الروحي الذي مركزه القلب.

مواضيـع الـتضاد بين النـور والظلمـة استوضحناها في التمارين التالية. فالشكل (28) يبـين سلسلة متعـاقبـة من درجات العتمة اللونيـة وقـد بدا واضحا ان معظم الطلبة كانوا بالكـاد يفرقون بين قيم الدرجات الاثنتي عشرة عنـد بدايـات اداء هذا التمـرين، وبعد ثلاث او اربـع جلسـات تجريبية اخذ التجاوب مع قيمة درجـة العتمة اللونية يتحسن ويصبح ضعف ما كان عليـه تقريبا. الشكل (29) يبين مقياس النور ـ الظـلام ذا الـدرجـات الـخمس، المؤلف من سطـوح متسـاويـة السعة. انجز هذا التمرين البسيط في التكوين Composition بترك الطلبة يتـولـون اجـراء المقارنة بين خمسة او ستة من الحلول التي اعـدوهـا بأنفسهم ثم يتم اختيـار افضلها وبعدها يقارن الحل الافضل لكل طالب بنظـائـره لدى بقيـة الطلبة. كانت النتيجة دوما تأتي مؤكـدة على الاتفاق الاجماعي على افضل حل بين المجموعة.

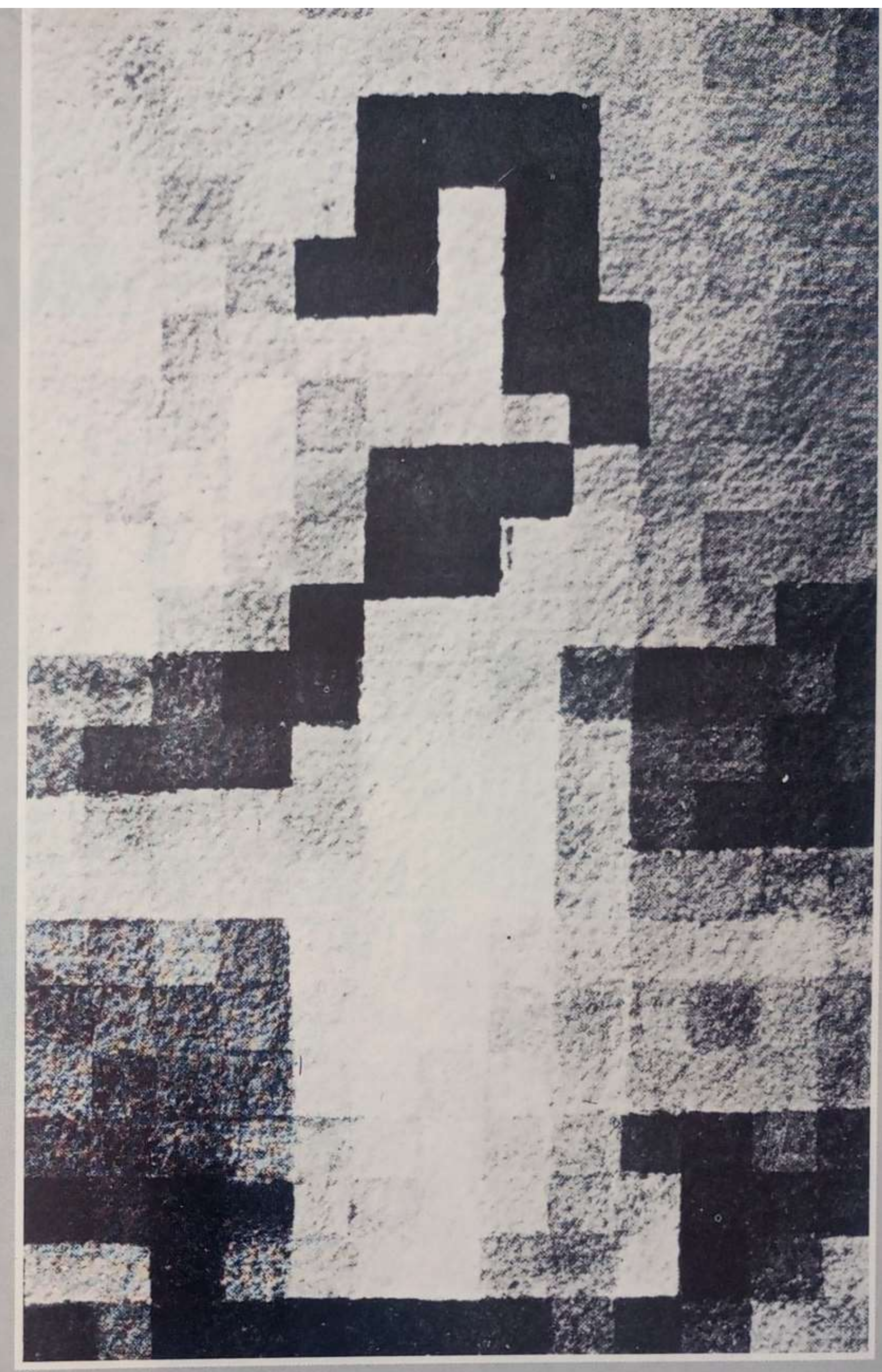
لقـد برهن لي هذا الاختبار واستطراداته بان كل فرد ينطـوي داخليـا على ذات المعـاييـر الجوهرية المطلقة.

يمكن مشـاهـدة وجـه آخـر لتمرين مقياس الـدرجة هذا في الشكل (30) باعتماد متضادين مختلفـين. فالتضـاد في النسب هنـا اضيف الى التضاد بين النور والظلمة، ثم يأتي الشكل (31) ليـبـين مرة اخـرى نفس المـتضـادين ولكن بتطـويـرهمـا بالاتجـاهين لدراسات لاحقة عن الاشكـال الطبيعيـة في صيرورتهـا الـخـاضعـة المقيـاس ـ النـور ـ الظلمـة . ولقيادة الطـالب خارج تفكيره الشخصي الذاتي، يتوجب عليه تحليل احـدى لـوحات الفنـانين المعروفين باعمالهم المطبوعة بطابع خلق التضاد بين النور والظلمـة. فالشكل (32) يمثـل تحليـلا من هذا النمـط لبـورتـريت دوقة البا للرسام (كَويا). ان فرض التقسيم الهنـدسي جعل الطالب يتصدى لموضـوعـه التحليـلي ويعمل بوعي اكبر. لم تكن الاشياء (objects) نفسهـا هي الاسـاس في هذه الدراسات، بل مقياس خواص العلاقات بين قيم الدرجات اللونية. وكمـا هو معمول بـه في الشكل

33



34



32

(29) الذي يستخلص فيه بان العمل يكون ذا قيمة فنية فقط عندما يكون مقياس القيم هذا متحققا فيه.

بعد هذه الدراسات، جعلنا نقوم بتمارين على الخطوط الايقاعية. والشكل (33) يوضح الحركات الايقاعية المضادة والدورانية. والحقنا بالتمارين دراسات تحليلية لأساطين الفن القدامى. فالشكل (34) يوحي باشكال الحركة الايقاعية لاحدى لوحات ماتياس كرونفلد وهو ليس مجرد نسخة عن الاصل الذي رسمه الفنان.

لقد كان لدي الوقت الكافي لاتبين قدرات الطلاب كافراد. فقد تمايزوا بشكل ملحوظ في استعدادهم وجداراتهم المتباينة ازاء المواضيع المتنوعة التي درستها. كان من السهل التقاط تشخيص الموهوب منهم بشكل خاص في قضايا النور ـ الظلمة، الخط، الايقاع او التكوين، وكذلك من يظهر تفوقا في واحدة او اكثر من هذه القضايا.

لقد برهنت الدراسات التحليلية على جدوى العمل على الميزات المختلفة لفنان مرموق، الامر الذي اعانني على بلورة وانضاج ميول ونزعات الطالب الذهنية والذاتية لاضفاء اتساع اكبر على رؤياه الداخلية ونزوعه نحو الخلق والابداع الموضوعي.

لعل كبرى مهمات استاذ الفن المنتبه هي تحقيق التدريس الموصل الى الابداع، فكلمة منه او مقولة تقال لطالب في اللحظة الصحيحة تفتح في بعض الاحيان الطريق المؤدي الى مركز الابداع بداخله، عندما يشرق ذهنه ليتجلى، يجمع نفسه، وخلال ساعات قليلة حاسمة ـ قد تطول لايام او أسابيع ـ يمسك بزمام وعيه ليوجهه وجهة مستقلة متفردة، يتمم عبرها عمله المتفرد المستقل. في اوقات كهذه يحسن بالاستاذ ان يكون كيسا وحارسا حاميا. كما ان على الطالب ان يحيا هذه الاوقات الملازمة لتطوره واكتماله المنزوي بنفسه كليا. فلهذه الحالة وللامساك بها اثر فعال في احداث انفعال معين وبالتالي تحرير الطالب من استاذه.

وصف بعض المؤرخين وبشكل خاطىء سنوات الباوهاوس الاولى بانها الفترة الرومانسية للباوهاوس. باستطاعتي تسميتها بالفترة الكونية او الشاملة للباوهاوس. فاليوم، وبعد اكثر من اربعين عاما، ندرك بان الباوهاوس كان في توافق وتوائم مع الارتقاء الحضاري العام، ليس فقط في براعاته وانجازاته التشكيلية بل في جهوده الايديولوجية، الثقافية والفنية ايضا.

كان الناس ايامئذ يسخرون منا ويتهكمون لاننا كنا نعلم ممارسة تمارين التنفس والتركيز. اما اليوم فاصبح امرا شائعا واعتياديا الانجذاب الى الفلسفة الشرقية وممارسة تمارين اليوغا. وفي الفنون الجميلة، نجد يوما اثر يوم بان العمل المتميز المتفرد يقترن بالشخصيات المتميزة غير الاعتيادية، وهذا يجيء مؤكدا ما سعينا لاثباته. اننا اليوم نصل الى الاهداف التي حاولت تأسيسها في الباوهاوس كأسس للثقافة الفنية الجديدة ولكن بمقاومة اقل وبقبول اكبر.



ظهر فن النقش على الاحجار الكريمة في جنوب وادي الرافدين في فترة متأخرة جدا بالقياس الى ظهوره في المناطق الشمالية والشرقية المجاورة من آسيا العليا. تؤرخ اقدم الرقيمات الجنوبية بعصر عبيد (حوالي بداية - منتصف الألف الرابع قبل الميلاد). تتخذ غالبية الرقيمات المبكرة شكل صحن نصف دائري او مربع الزوايا التي تتخذ اشكال تماثيل صغيرة او رؤوس حيوانات، غالبا ما يغطى جانبها الآخر بالرسوم.

مثل تلك معروفة لنا من الحفريات التي جرت في المناطق الشمالية من وادي الرافدين وخاصة في تپة گوره من عصر حلف (الألف الخامس قبل الميلاد)، وكذلك من ايران (تپة سيالك التي يفترض تطابق طبقاتها السفلى مع طبقات حلف، بينما تعاصر الطبقات العليا عصر عبيد وما قبله) (الشكل 14)

تتميز الاشكال على اقدم الرقيمات بالرتابة، اذ تتمثل غالبيتها نقوش لأشكال هندسية او لزهور. أما التماثيل فهي قلة، ولا يمكن تمييزها دائما عن الحلي كالاقراط والقلائد، ولولم يعثر على نماذج لها، في ذات الطبقات، على كسر طينية لأمكن اعتبارها من بعض الرقم. غير ان تلك النماذج احتفظت بآثار مطرزات مماثلة لتلك الموجودة على الاختام.

في الشمال بدأت رسوم البشر والحيوانات بالظهور أحيانا منذ عصر حلف كما تدل على ذلك أختام تپة گورة -2 التي تحمل رسوم العنز. وفيما بعد نشاهد على رقيمات تپة گوره مع (الطبقات 13-11 ، بداية - منتصف عصر عبيد) صور انسان وهو يمسك بعنزة او انه محاط بمجموعات منها. ويصور لنا أحد الرقيمات مشهداً غراميا (إمرأة في حضن رجل)، والى جانبهما ثعبان، بينما نرى على رقيم آخر أناساً يقفون حول قدر ضخم. يعود تاريخ هذه الرسوم الى نهاية عصر عبيد.

بصورة عامة، فان عصر عبيد هو عصر ازدهار النقش على الاحجار الكريمة في عدد كبير من المناطق الشمالية والجنوبية على السواء: انه العصر الذي يمكن اعتباره بداية تكوين دائرة

أفريز المتصارعين

نموذج من الفن التشكيلي السومري

فيرونيكا أفاناسيف

معينة من الاشكال الايقونية. يرى آمييه ان «النقش على الاحجار الكريمة يعود شرف ابتكاره الى انسان عصر حلف، اما ذروة ازدهاره كفن مستقل يدرك حدود امكانياته، فلم تتحقق الا في عصر عبيد، وعلى وجه الدقة في نهاية هذا العصر، اي في منتصف لألف الرابع قبل الميلاد».

يشكل فن النقش على الاحجار الكريمة في «سوس» بصورة خاصة مادة ايقونية شيقة، وهي مادة تختلف كليا عن منقوشات ايران الاخرى من حيث غناها وتنوعها، ويعود بنا تاريخ هذه المادة الى نهاية عصر عبيد اوبداية ما قبل عصر السلالات في وادي الرافدين (ما يسمى بـ«الطبقة الانتقالية» بين مرحلتي سوز 1 وسوز 2 حسب تصنيف الفرنسي آمييه، اوسوز B و C حسب تصنيف ليه بريتون الفرنسي ايضاً).

نلاحظ على الكثير من رقيمات هذا العصر صورة معينة، وان كانت غير ثابتة، للشكل الايقوني: صورة شبه انسان بوجه جانبي ولحية وأنف منقاري ضخم (ربما كان قناعاً؟) يرتدي تنورة ضيقة طويلة تزينها النقوش بكثرة وعلى صدره قلادة. ويبدو غطاء الرأس غريبا بشكله المتكون من قرنين منحنيين احدهما من الأمام والآخر من الخلف. القرن الخلفي اصغر من الآخر الذي يبدو كما لو كان يحتويه. يقول آمييه: «من المغري الافتراض انه على الرغم من بعض الاختلافات في التفاصيل، فان ذلك ليس الا صوراً متكررة للشخصية ذاتها». ان هذا الكائن يبدو دائما في صورة مروّض الأفاعي والاسود، وهو يمسك احيانا بعنزتين، بينما تحيط به أحيانا وجوه اخرى اصغر حجماً (مكسو أو شبه عارٍ)، ويبقى ان الامر يبدو لنا كما لو ان الشخصية الرئيسية تقوم بممارسة نوع من طقوس العبادة لم يسبق لنا ان تعرفنا عليها.

من الصعب ان نجزم بهوية هذه الشخصية. ويمكن ان نذهب مع افتراض آمييه الحذر بان هذه الشخصية المصورة في النقوش على الاحجار الكريمة في تلك الفترة وكذلك صور شخصيات اخرى مشابهة في نقوش ايران وآشور المبكرة انما تمثل أسلاف شخصية كَلكَامش (أي شخصية الرجل العاري الأشعث الشعر) (الشكل 2). يشير الى ان هيئة هذه الشخصية منتشرة بكثرة، ولكن وظائفها غير واضحة: انها قد تكون صورة البطل المنتصر او الساحر البدائي الذي يرتدي خوذة ذات قرون (وهي ما تميز الكثير من الشعوب البدائية)، ولعلها شخصية تمثل الهاً قديماً.

على هذا الاساس فان اول واقدم نموذج لبطل من ابطال «افريز المتصارعين» ظهر في ايران نهاية عصر عبيد. ولكن التصوير الايقوني للشخصيات في النقش على الاحجار الكريمة من سوز كان يتم بصورة مستقلة تماما دون وجود ما يومىء الى وجود اية صلة بالتصوير الايقوني جنوب وادي الرافدين في هذه المرحلة. وليس لنا الّا ان نشير الى وجود مثل هذا التصوير.

وفي وقت متأخر جداً، وبالتحديد في نهاية مرحلة اوروك (الألف الرابع ق. م.) نقع في جنوب وادي الرافدين الى نماذج أخرى من التصوير الايقوني نشأت بصورة مستقلة ايضا كما يبدو. ويأتي القسم الأعظم من هذه المصورات من اوروك.

تتميز الفترة الختامية لعصر عبيد في سومر بنمو عاصف للقوى الانتاجية، وبحلول المرحلة الرابعة لاوروك تتحول سومر، من مركز متخلف، هكذا كانت بالمقارنة مع شمال وادي الرافدين و ـ ربما ـ مع عيلام، الى مركز متقدم للحضارة في آسيا العليا.

انها فترة ازدهار فن النقش على الاحجار الكريمة في جنوب وادي الرافدين. ويمكن تعليل ذلك الى حد كبير بحدث سبق ذلك، مما يعتبره بعض الباحثين معادلاً لاختراع الكتابة وتطور العمارة، هو اختراع الاختام الاسطوانية(1).

ان استخدام الختم الاسطواني هو الذي أدى في خاتمة المطاف الى ظهور فن النقش على الاحجار الكريمة في وادي الرافدين كشكل فريد من الفنون التشكيلية في سومر. وقد تطلب هذا الاستخدام من الفنانين القدامى اساليب جديدة في رصّ الاشكال التصويرية على سطح الرقيم الصغير نسبيا. كما أعطى هذا الفن للفنانين امكانية تكوين زخارف متكاملة وفي الوقت نفسه ذات استمرارية بفضل التكرار اللانهائي لهذه الزخارف بواسطة الاستنساخ. وأخيراً كان لاشكال الاسطوانة الصغيرة نسبيا ان تجعل الرقيم منتشراً بين السكان.

ظهرت أولى الرقيمات الاسطوانية السومرية في طبقة اوروك الخامسة، ولكن المجتمع السومري استمر، ولفترة طويلة اخرى، على استخدام قوالب (كليشات) نصف دائرية واختام تحمل اشكالاً حيوانية، الى جانب الاختام الاسطوانية (لم يتغلب الشكل الاسطواني بصورة نهائية في وادي الرافدين إلّا بحلول مرحلة السلالات المبكرة).

تبين لنا الرسوم على الاسطوانات الاولى لمرحلة اوروك بوضوح الهموم الاساسية ودائرة اهتمامات سكان وادي الرافدين القدماء: صفوف الحيوانات السائرة من خنازير برية واسود وغزلان، كلب صيد يهاجم اسداً، قطعان المواشي وهي تلج المعلف او خارجة منه.

بحلول نهاية مرحلة اوروك ـ بداية مرحلة جمدت نصر يبدأ الاهتمام بمواضيع لم تكن تثير الاهتمام في الفترات السابقة إلّا قليلاً، وعلى سبيل المثال صور الانسان في العديد من المواقف اليومية المألوفة، وهي.

مشاهد اتفق على تسميتها بـ«مشاهد من الحياة اليومية» تمييزاً لها عن مشاهد العبادة. وفي العادة تنسب الى هذه المشاهد «الحياتية» فعاليات كحلب الابقار وفخر الجرار ونسج الغزول والى غير ذلك (الشكل 3)

من الممكن أيضا، وعبر الدراسة اللاحقة لحضارة سومر ربط تصوير مثل هذه المشاهد بطقوس العبادة والأساطير القديمة.

ومنذ ذلك الوقت اخذت تظهر نماذج لشخصيات ايقونية مثيرة للفضول. هناك بطلان رئيسيان: أحدهما رجل بوجه جانبي يرتدي غطاء رأس وتنورة شبكية واسعة وطويلة تصل الى أخمص القدمين تقريبا وتكشف عنهما، ويصور هذا البطل ملتحيا دائما. يظهر معه في كثير من الاحيان رجل حليق الوجه يرتدي تنورة

قصيرة وشعره ذو تجاعيد طويلة تنحدر حتى الكتفين، كما انه يصور بوجه جانبي دائما ايضاً وتسمح بعض الصور بالحكم على ان هذا المرافق الشاب ليس خادما للآخر الذي يبدو انه اسن منه، انما يترابط به بعلاقات معقدة، وربما كانت علاقات قربى، فنراهما في رسم على ختم من دائرة اوروك وهما على عتبة باب معبد حيث يمارس احدهما وهو الامد من الثاني سناً، على مرافقه طقوساً ذات طابع ديني (الشكل 4) (2).

وبامكاننا ان نستشف من تلك الصور ان وظائف هذا الشخص، الاسن من الآخر، في غاية التنوع فهو ماهر بقهر الحيوانات وهو راعي القطيع المقدس (يبدو انه قطيع الالهة إينانا اذا حكمنا على ذلك من شعارها المصور على الجانب)، وهو المقاتل المنتصر، واخيرا الكاهن (3).

وغير مرة يبدو مصورا كندٍّ للمرأة التي تبدو الى جانبه حاملة شعارات الالهة إينانا. مثل هذه الرسوم نراها لا على الرقيمات وحسب بل وعلى الرسوم البارزة (قارن ذلك مع مشاهد تقديم القربان المرسومة على الآنية المشهورة من أوروك (الشكل 5). ويذهب الباحثون الى انهم على حق في اعتبارهم هذه المرأة هي الالهة إينانا او الكاهنة المساعدة.

لكن القضية الاكثر تعقيداً هي تلك المتعلقة بالبطلين الرجلين فآمييه يعتقد ان الشخصيات الأيقونية في منقوشات الاحجار الكريمة ما قبل عهد السلالات تمثل الملوك الاسطوريين الذين يمكن مقارنتهم بالحكام التاريخيين الملقبين بالحكام «الرعاة». وانطلاقاً من فكرة ان عبادة إينانا مرتبطة بالتصور عن الزواج المقدس بين الالهة والحاكم (اذا حكمنا بذلك استناداً على الأناشيد السومرية المتأخرة) الذي يحمل اسماء متعددة لدوموزا وهو البعل الاسطوري لاينانا.. انطلاقا من ذلك كله فان آمييه يرى امكانية ربط هذه الصور بعبادة الكائنين الالهيين كذلك. وهو يؤكد-أثناء ذلك بان هذا التأويل غير قابل للنقاش فقط بالنسبة لاوروك التي تأتي منها غالبية اللقيات الآثارية، ولكنه يفترض ان الروابط الشبيهة برابطة الزواج المقدس بين إينانا ودوموزا، والتي هي في الوقت ذاته روابط إلهية وملكية، انما كان لها مثيل في غير اوروك من المدن ـ الدول. هذا الافتراض وارد جداً، لكننا يجب ان لا ننسى ان النصوص التي تفيد بمثل هذا الافتراض يعود تاريخها الأولي الى مرحلة إيسينا ـ لارسا (بداية الألف الثاني ق. م.)

يربط بعض الباحثين بدوموزا المرافق الاصغر للبطل الرئيسي معتبرينه وليد زواج إلهي بين إينانا (التي يمثلها كاهنها) والملك ـ الكاهن، وبأن ذلك ـ كما يرى هؤلاء الباحثون ـ لا يمنعه من ان يكون في الوقت نفسه زوجاً للالهة الام إينانا. غير ان مثل هذا التفسير أيضا لم تؤكده المصادر.

لكن مهما كان دور هاتين الشخصيتين، فانه يمكن ادراجهما بدون شك ضمن أسلاف الشخصيات الايقونية لعصر السلالات المبكر.

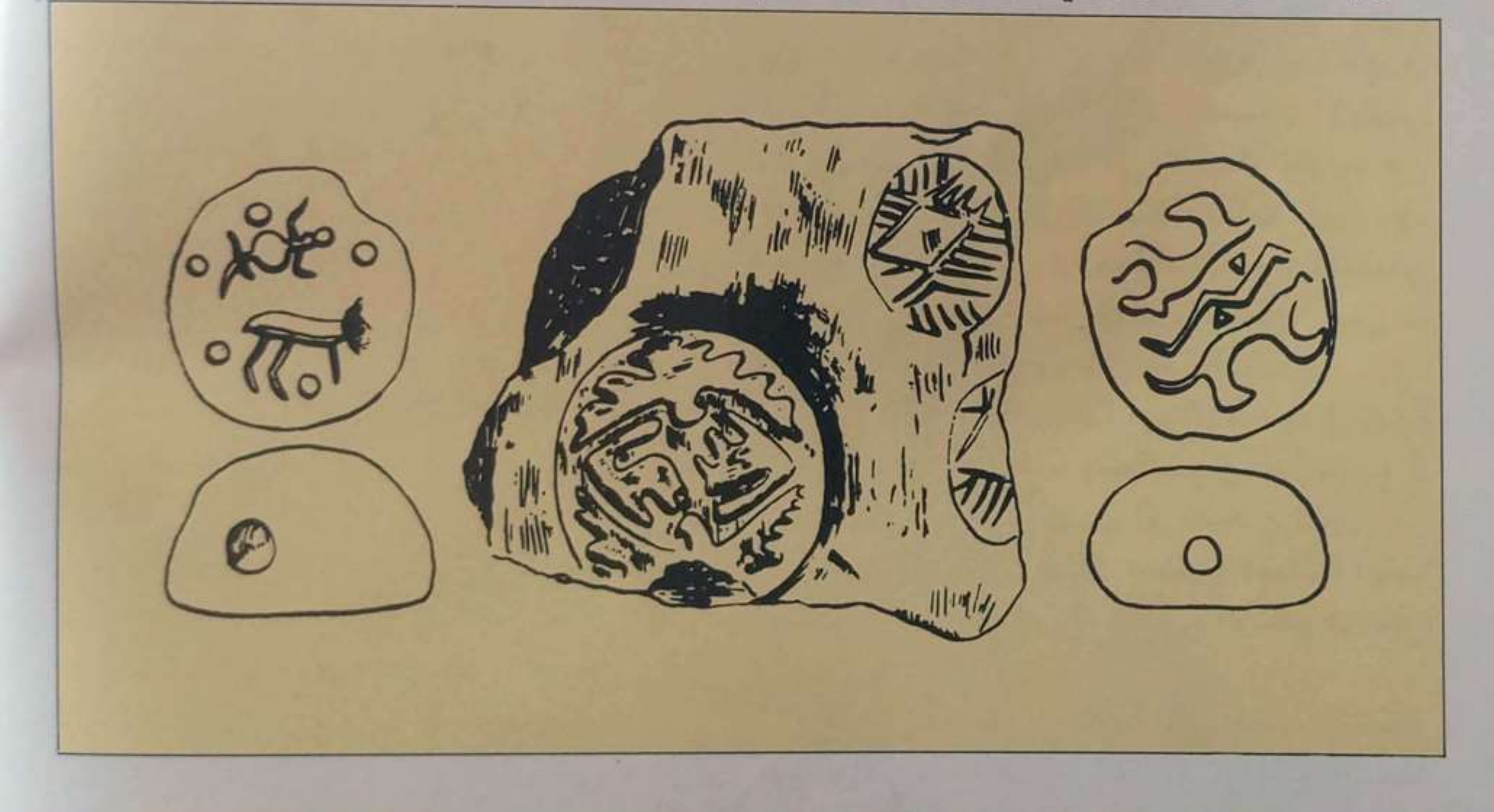
تجابهنا صورة اخرى من فترة اوروك هي في الغالب الأقرب الى صورة ذلك البطل العاري الملتحي ذي الشعر الأجعد الموجود في الرسوم المتأخرة. الّا أننا لا نعرف حتى الآن ختماً واحداً من هذه الفترة يحمل مثل هذه الصورة (4).

نشاهد على هذا الرقيم صورة بطل عار ملتحٍ بشعر مجعد يواجهنا تماماً (الصورة الوحيدة المواجهة في تلك المرحلة) وهو يصارع أسدين يبدوان في وضعية تجعل البطل يمسك بهما من إرجلهما الخلفية. وتحيط بالمشهد حيوانات وزوارق ونسور برؤوس أسود.

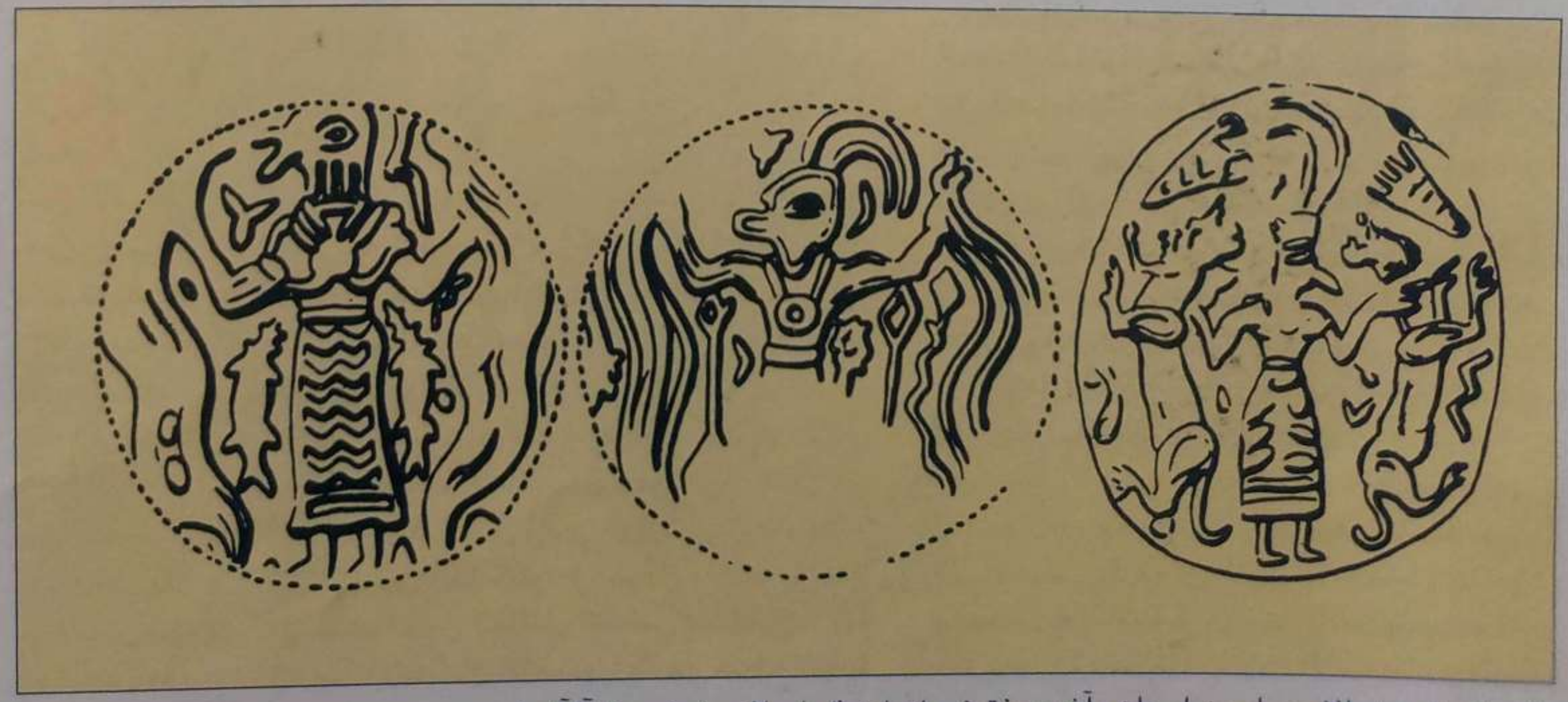
كان يمكن اعتبار هذا البطل بالذات النموذج الاصلي المباشر للبطل الرئيسي في عصر السلالات المبكر لولا ظاهرة لم يكن لها مثيل تقريبا في الفن التشكيلي السومري: للبطل عين واحدة فقط تشبه المخلوق الاسطوري ذا العين الواحدة.

هكذا، فاننا نستطيع رصد عدد من الشخصيات الايقونية القريبة من حيث وظائفها (جزئيا من حيث الاسلوب) الى تلك الشخصيات التي نراها على رقيمات عصور السلالات

1 :رقيمات من شمال وادي الرافدين. عصر حلف (الالف الخامس قبل الميلاد)







2 نقوش على الاحجار من ايران وآشور يفترض انها تمثل اسلاف شخصية كَلكَامش

المبكرة، وذلك منذ نهاية عصر عبيد وفي فترتي اوروك وجمدت نصر. بمعنى ما، فان الأبطال المذكورين يجوز اعتبارهم أسلافاً لابطال عصور السلالات المبكرة.

يتفق جميع الباحثين في جدالهم حول جوهر وصفات هذه الشخصيات على النقطة التالية: اننا أمام كائنات عليا (إله، ساحر، حاكم متأله..) تمتلك سلطة معينة على عالم الحيوانات.

ان «إفريز المتصارعين» من عصر السلالات المبكر الذي حل محل الشخصيات التصويرية الهادئة السردية من العصر السابق يقودنا من النظرة الأولى الى عالم مغاير تماماً، عالم عاصف وديناميكي، عالم الخطوط المتشابكة والأشكال الخيالية (الشكل 7). وقد خلق الشكل الاسطواني الراسخ للرقيم اسلوبا جديدا للتصوير: جميع الحيوانات تقف على اطرافها السفلى ورؤوسها في مستوى واحد مع رؤوس البشر، وجميع الشخوص متشابكة متراصة بحيث تشكل أحيانا تطريزاً معقداً جميلاً ورتيباً. يرى الباحثون أن الكائنات الخيالية هي في الغالب من مخيلة النقّاش الذي كان يبدعها آنيا وهو في غمرة العمل.[5] يقول العالم الالماني فرانكفورت انه «من العبث البحث عن تفسير لهذا الخيال الغني في أي مصدر أدبي. لقد خلقت تلك الاشكال أثناء عملية النقش نفسها، وهي ثمرة لمخيلة طليقة العنان».

لكن من بين هذا العدد الذي لا يحصى من الخطوط المتشابكة والمطرزات ومن بين الشخوص التي تظهر وتختفي بالسرعة ذاتها يمكن ان نحدد بوضوح شخوصا ثابتة بعينها واعتبارها تمثل ابطالاً رئيسيين في مصورات عصر السلالات المبكر. ويشخص فرانكفورت نفسه ثلاثة نماذج لهؤلاء الابطال الرئيسيين حدد لهم كذلك وظائفهم ومواقعهم بين مجموعة الأشكال المصورة.

1 ـ رجل واقف بشعر ملفوف طويل ولحية مجعدة وهو يواجهنا.

2 ـ رجل ذو لحية وشعر أجعد أيضا بوجه جانبي.

3 ـ رجل شاب بدون لحية وبشعر ملفوف ووجه جانبي.

يشير فرانكفورت الى ان البطل حليق اللحية ظهر في نهاية عصر السلالات المبكر (عصر السلالات الثالث). ولكن بما اننا نلاحظ قبل ذلك بقليل، في عصر السلالات الثاني، شخصية تزين رأسه خصلتان من الشعر (وهو غير ملتح ايضا) ـ فيما بعد تختفي هذه الشخصية كليا من الرقيمات ـ، فانه من المحتمل جدا، كما يفترض فرانكفورت، ان هذه الشخصية الغامضة بالذات اصبحت النموذج الأصلي للبطل غير الملتحي من عصر السلالات الثالث.

أكمل أمييه دراسة فرانكفورت، فاكتشف ان للاشكال ذات الصفات البشرية من عصر السلالات المبكر عدداً اكبر من البدائل وحدد مرحلتين لتطور هذه الشخصية.

في النصف الأول من فترة السلالات المبكرة نرى البطل ذا الصفات البشرية بوجه جانبي مرتديا تنورة طويلة قُصِّرت من الامام[6]، او تنورة قصيرة، او حزاماً عريضا، او عاريا تماماً (الشكل 8). هذه الشخصية صورت برأس عارٍ (وقد تكونَ بلحية او بدونها وان كان الاحتمال الثاني اقل وقوعاً)، ولكنها ترتدي أحيانا غطاء رأس مثير للفضول يتكون من قبعة مسطحة عريضة النهايات. ونلاحظ نموذجاً آخر من غطاء الرأس يتكون من قبعة لها حافات مشعة ومدببة رأى فيها أمييه النموذج الاصلي للخوذة ذات القرون التي كانت تغطي رأس الالهة في العصر الاكدي اللاحق[7].

منذ بداية عصر السلالات الاولى يظهر أحيانا بطل يواجهنا وهو عار او يرتدي حزاماً مزدوجاً او ثلاثيا: انه السلف المباشر للبطل الرئيسي من «نمط كَلكَامش» من العصر الاكدي. وتتخذ تسريحة شعره، او غطاء رأسه، في هذه الفترة اشكالا في غاية التنوع:

1 ـ شعر مصفف على شكل لفائف او مجسات حول الرأس.

2 ـ تشكيل معقد من الخصلات على شكل ضفيرة

3 ـ تصفيف على شكل اشعاعات حول الرأس.

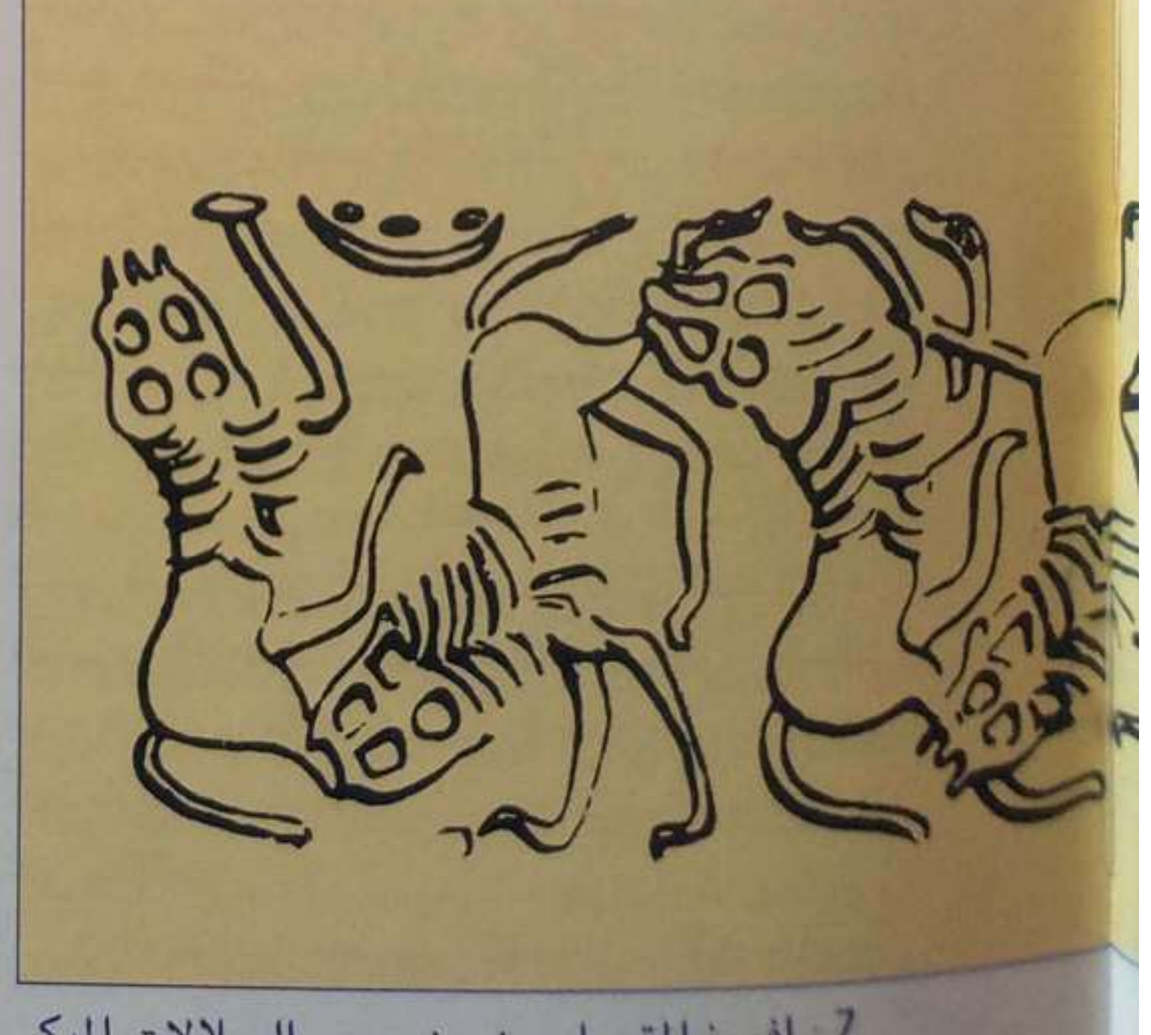
4 ـ تصفيف على شكل سيقان النباتات وتنتهي بأوراق.

5 ـ أخيراً، شعر متموج وملفوف بطريقة اكثر تمييزاً لفترات متأخرة.

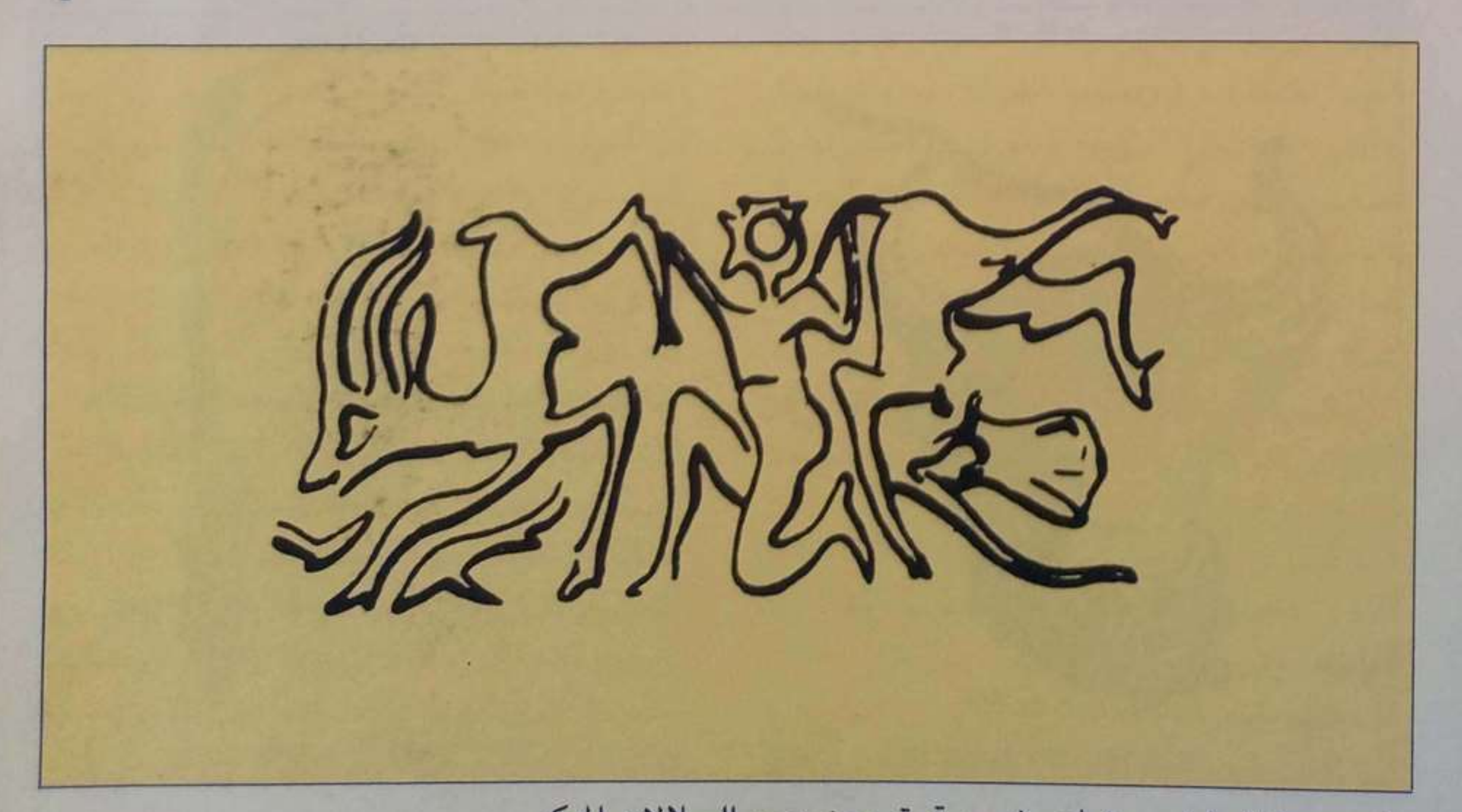
في النصف الثاني من عصر السلالات الأولى تصبح الاشكال الايقونية اكثر انتظاماً، فالصفة المميزة لهذه الفترة تتلخص في زيادة عدد صور البطل ذي الشعر الملفوف المواجهة لنا. بل يمكن القول ان النمط الايقوني للبطل «كَلكَامش» قد توضحت ملامحه الى حد ما بحلول الفترة المذكورة.

ينتهي آمييه الى ان الرجل الواقف الملتحي العاري ذا الشعر الملفوف والمواجه لنا يمكن اعتباره النمط الرئيسي لبطل السلالات الاولى، وان جميع النماذج الاخرى ذات الوجوه الجانبية ـ الملتحية وغير الملتحية ـ ما هي الا نسخ مكررة للبطل الرئيسي ـ كما يرى آمييه ـ وذلك لانها في معظم الاحوال تؤدي وظائف متشابهة بهذا القدر أو ذاك. انها لا تظهر الاّ في عصر السلالات الاولى ثم تختفي فيما بعد. اما الشخصية الرئيسية ـ الوجه الامامي ـ فقد تم توارثه عن عصر ما قبل السلالات ولم يصبح تصويره الايقوني مركزيا الاّ في الفترة التالية.

غير ان آمييه نفسه يقع في تناقض عندما يلاحظ بعد ذلك بان الشخصيات الحليقة ذات الوجوه الجانبية، سواء اكانت عارية ام مكسوة بملابس، تختلف فيما بينها احيانا، من حيث الوظائف، عن الابطال ذوي الشعر الملفوف (الصور ذات الوجوه الامامية) وذلك لان تلك الشخصيات غالبا ما تظهر في المشاهد ذات العلاقة بالماشية، في حين ان البطل الرئيسي،



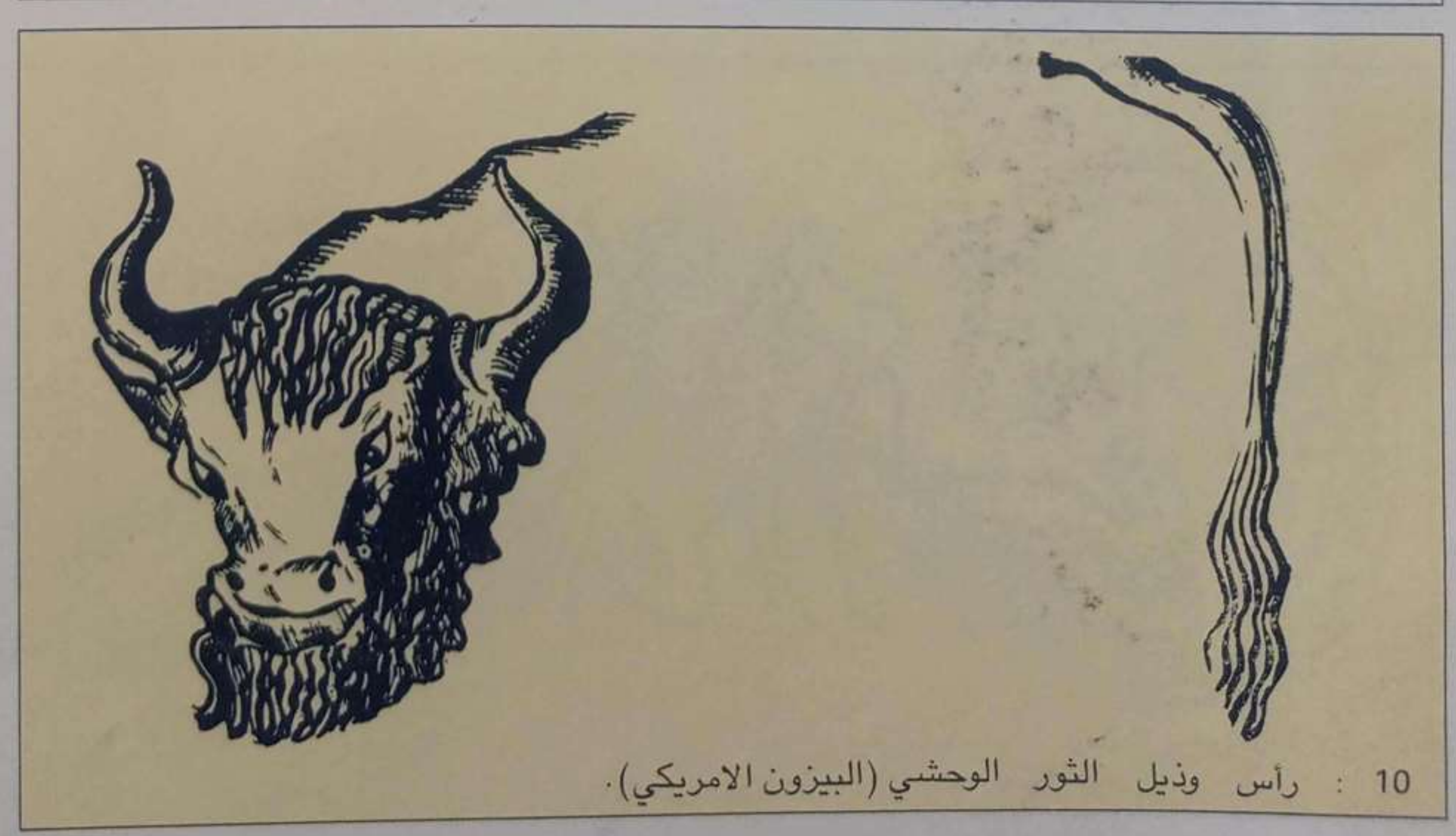
7 : افريز المتصارعين من عصر السلالات المبكر



8 : صورة البطل بصفات بشرية رقيم من عصر السلالات المبكر

كما يرى آمييه، يؤدي وظائف اخرى. ولربما كان تصوير الابطال بوجوه جانبية يعود الى التقاليد التي جعلت الملك ـ الكاهن مروّضا وراعيا.

6 : مسلة الصيد من أوروك



10 : رأس وذيل الثور الوحشي (البيزون الامريكي).

وبما ان وظائف النماذج السالفة كانت مطاطية وغير واضحة دائماً فانه من المستبعد قول أي شيء محدد حول مدى توارث ابطال السلالات الاولى لهذه الوظائف. لكن تنوع شكل البطل المتصف بالصفات البشرية في هذه الفترة يفسر بالدرجة الاولى بالعدد الكبير للبدائل الايقونية في الماضي وليس على الاراضي السومرية فقط، بل ـ وكما ذكر اعلاه ـ في إيران القديمة وشمال وادي الرافدين. ومن المحتمل ان الوظائف التي تركزت في البداية في شخصية واحدة اخذت تنفصل عنها بالتدريج وتتجزأ مما ادى الى زيادة عدد الشخصيات. وربما كان السومريون انفسهم قد اصبحوا غير مدركين لمعنى البطل الحليق الذي يرتدي التنورة وذي الوجه الجانبي (اوذي القرون في عيلام)، لاسيما وان هذه الشخصيات الايقونية بالذات كانت الاساس للنماذج التي خلقت في فترة السلالات الاولى والتي استمر عدد كبير منها في البقاء حتى العصر الاكدي.

أما بالنسبة للبطل ذي الوجه الامامي، فان تقليد تصويره ربما يكون قد انتقل مباشرة من عصر ما قبل السلالات: فالصلة الايقونية وثيقة جدا بين ذلك البطل أحادي العين والوحيد من اوروك وبين النموذج الاصلي السابق للبطل من «نمط گلگامش». ومن هذا المنظور فان الشخصيات ذات الوجوه الجانبية تمتلك تقليداً تشكيلياً اكثر قدماً ورسوخاً(8).

في كثير من صور عصر السلالات الاولى يمكن ان نلاحظ في غطاء رأس البطل غير المألوف (مجسات، إشعاعات، تاجاً من الاغصان وما شابه ذلك) وعلى الجبين في الوسط تجويفاً غريباً، شيئا أشبه ما يكون بعين ثالثة (تفصيل ربما أصبح مع الزمن غير مفهوم ولكن تقليديا). هؤلاء الابطال قريبون الى بعض من الناحية الوظيفية ايضا، فهم جميعا مرتبطون بعالم الحيوانات، ويبدون بمثابة بداية ما مسيطرة على هذا العالم.

إلا ان البطل المتصف بصفات بشرية، الذي يظهر بمثل هذا التنوع ليس هو الشخصية المركزية الوحيدة في «إفريز المتصارعين». فمنذ وقت مبكر جدا (السلالة الاولى حسب فرانكفورت والفترة الانتقالية من عصر ما قبل السلالات الى عصر السلالات الاولى حسب آمييه) يظهر الى جانبه على الاختام شريك ومنافس: ما يسمى بالانسان ـ الثور. انه مخلوق بجسد ثور أو رأس انسان، بآذان وقرون ثور على وجه انسان. في البداية يظهر شكله قليلا على الرقيمات ولكن اعتباراً من النصف الاول لفترة السلالات الاولى تشكل هذه الصورة شخصية مستقلة، بل تطغى أحيانا على البطل الشبيه بالانسان وتستحوذ على وظائفه.

في البداية يصور الانسان ـ الثور جانبيا،

وفيما بعد وقريبا من العصر الاكدي يبدأ هذا المخلوق الخيالي بالظهور مواجهاً لنا (ربما تحت تأثير شكل البطل الشبيه بالانسان).

لكن يبدو محتملا جدا ان هذه الشخصية قد اقتبسها السومريون من جيرانهم الذين كانت سومر مرتبطة بهم بقوة في الالف الثالث قبل الميلاد وهم العيلاميون بالذات.

لو انتبهنا الى فن النقش العيلامي خلال الفترة السابقة لعصر فجر السلالات في سومر، فاننا نستطيع ايجاد الكثير من الشبه مع اشكال فجر السلالات. فنحن نرى على الكثير من الرقيمات ذات الاصول العيلامية أسوداً واقفة او جالسة في وضعيات بشرية: رجالاً ـ ثيراناً ونساء ـ بقرات. وهناك تصوير مثير للفضول تماماً على احد الرقيمات يبدو ان له معنى رمزيا كاملاً: انسان ـ اسد له مقاييس ضخمة وقد أمسك بثورين صغيرين نسبيا (بالقياس اليه) والى جانبه انسان ـ اسد مماثل يمسك بعرفي اسدين يبدوان بين يديه اشبه ما يكونان بقطتين.

وبما ان المعتقدات الميثولوجية للعيلاميين القدماء غير مدروسة حتى الان ولذلك غير مفهومة تماماً، فاننا لن نبني اية تخمينات حول ما يمكن ان تعنيه مثل تلك المشاهد. الّا ان وجود صلة قربى بين التصوير السومري للانسان ـ الثور والشخصية ذات الاصل العيلامي المشابهة يبدو لنا امراً حتميا لا يقبل الشك[9].

ترتبط بشكل الانسان ـ الثور كذلك صورة ايقونية اخرى هي صورة ثور برأس انسان او ما يصطلح على تسميته بالميناتور، وقد رصد ظهور تصوير الميناتور لاول مرة في عصر السلالات (ما يسمى بالعصر الانتقالي) على أحد الرقيمات الموجودة حاليا ضمن مجموعة مور الخاصة. يصور هذا الرقيم ثوراً جاثما في وضع ساكن ورجلاه الاماميتان منثنيتان. وتبدو هيئته، او وجهه البشري (؟) بلحية كثة وفي وضعية جانبية. وهناك نجمة على رأس الثور. نرى فوق الثور حيوانا مصورا بغير عناية وبوجه جانبي يبدو وكأنه من الحيوانات المقدسة. الى اليمين تبدو مجموعة اخرى من الاشكال تفصلها عن المجموعة الاخرى زهرة، وتتكون من حيوان برقبة طويلة وقرون (لعله غزال؟)، ويبدو كما لو كان متجها نحو الثور، بينما نشاهد فوقه حيوانا مفترساً يشبه الاول لكنه يلتفت الى جهة اخرى مما يخلق انطباعاً بانه لا يهاجم الحيوان الآخر كما هو الامر في الحالة الاولى، بل يهرب منه.

بدءاً من منتصف عصر السلالات الاولى يزداد ظهور الميناتور بنفس تلك الوضعية السلبية التي يوليها آمييه أهمية كبيرة لفهم هذه الشخصية. وغالبا ما يبدو هذا الميناتور متعرضا لهجمات الحيوانات المفترسة كالاسود والفهود وبنفس الطريقة التي تهاجم بها الثور



4: ختم من اوروك يمثل شخصين في مواقف تعبدية مختلفة.

الاعتيادي في تصاوير تلك المرحلة.

من المعتاد اعتبار الميناتور كائنا خرافياً. يلفت فرانكفورت الانتباه الى ان مثل هذا الكائن قد ظهر لاول مرة في عصر السلالات الاولى وهو العصر الذي بدي فيه بخلق الكائنات الخيالية مثل أنصاف البشر وأنصاف الحيوانات وانصاف الزواحف وانصاف الطيور... الخ. وقد عارض فرانكفورت فرضية بريل الذي قال بها في عام 1909 ومفادها ان الميناتور لم يكن كائنا خرافيا، بل هو حيوان البيزون الذي كان يقطن آنئذ وادي الرافدين. أشار فرانكفورت الى ان اللحية الطويلة لتلك الحيوانات التي اعتبرها بريل من البيزون لم تلصق بوجوه البيزونات، بل بوجوه الثيران الوحشية، اما البيزون الحقيقي فقد كان نادراً ما يصور على الرقيمات.

غير انه ينبغي تمحيص حجج بريل باهتمام اكبر، وكذلك تدقيق المصطلحات التي يستخدمها فرانكفورت في تحديده للانواع. اعتبر بريل ان ما يسمى بالميناتور هو الثور السماوي في ملحمة كلكامش وان هذا الحيوان لم يكن كائنا اسطوريا، بل بيزوناً. يذكر بريل في دراسته اوصاف الثور الوحشي (ويسميه بريل بيزونا)، وهو منحوتة من الجص الاسود عثر عليها مورغان في سوز، وتمثل الحيوان في وضعية شبه اضطجاع ومثنيا أطرافه. يبدو في شكل جانبي نموذجي الوجه الطويل والحنك والذيل الذي ينتهي بخصلة كثة (مثل هذا الذيل بالضبط موجود ايضا عند ما يسمى بالميناتور، كما ان شكل قرني الميناتور ينطبق كليا ايضا مع شكل قرني الثور الوحشي (الشكل 9)[10].

يشير هيلتزها يمر الى وجود ثلاثة انواع من الثيران البرية في ما بين النهرين وقد انقرضت جميعها، وهي:

1 ـ الثور الوحشي [11] (Bison bonasus) الذي غالبا ما يصور بصفات بشرية (وهنايورد هيلتزها يمر صورة ميناتور)،

2 ـ الجاموس (Bos bunalus)،

3 ـ الثور أور (Bos primigenius).

كما يشير مورتكارت ايضا في دليله الى أنه منذ بداية حكم سلالة اور الاولى بدىء الثور الوحشي بالظهور على الاختام، بينما لم تظهر قبل ذلك سوى صورة الثور الاعتيادي، أي ما يسمى بالطوروس، علماً ان بعض الاشكال كانت تمثل، حسب رأي مورتكارت، أقنعة لوجوه بشرية. يطلق بيومر على هذا الحيوان تسمية «ثور وحشي بوجه بشري»، مشدداً على ان الثور الوحشي السومري هو كائن اسطوري، بينما لم يعرف التعبير «الطبيعي»، ان صح القول، للثور الوحشي إلا في العصر الاكدي.

على هذا فان عدداً من الباحثين يعتبرون الميناتور ثوراً وحشيا، لكنهم يشعرون بالحيرة ازاء التجسيد البشري للاشكال المنقوشة.

لكن وجه الميناتور لا يشبه الوجه البشري في جميع الاشكال المصورة جانبيا، فهو وجه حيواني جلي على بعض الرقيمات وان لم يكن قد نفذ بصورة دقيقة. وفي هذا المجال، فثمة مسألة اخرى تبدو جوهرية، وهي ان الاشكال الاولى للثور «ذي الوجه البشري» تتوافق من حيث الزمن مع محاولات الانتقال الى التصوير الجانبي للاشكال على الاجسام المسطحة.

كما رأينا، فاننا لا نكاد نجد أية اشكال مصورة جانبيا في عصر جمدت نصر (باستثناء البطل «احادي العين» على رقيمات اوروك). فالبطل ـ الانسان المصور جانبيا ـ يبدأ بالظهور بصورة رئيسية على الرقيمات من عصر السلالات الاولى، لكن هذه الاشكال الجانبية تبدو منهجية وتقاطيع الوجه منفذة بطريقة خشنة مما يذكر برسوم الاطفال.

أما الحيوانات ـ الماعز، الغزلان.. الخ ـ فهي منفّذة دائما بشكل جانبي الأمر الذي يسمح للفنان بابراز الخصائص المظهرية بصورة أفضل. كان الاسد اول حيوان صوِّر بطريقة جانبية في فن النقش العائد الى عصر السلالات السومرية الأولى، حيث جعله الفنان يبدو وكأننا ننظر اليه من الاعلى.

في الوقت نفسه تقريبا او بعد ذلك بقليل ظهرت صور جانبية للانسان بتقاطيع الوجه منفذة بتفاصيل اكثر دقة من ذي قبل («البطل ذو الوجه الجانبي») وكذلك الثور «ذو الوجه البشري». والميزة الثابتة لجميع الحالات الثلاث للتصوير الجانبي (الاسد، الانسان، الثور ـ الثور الوحشي) هي تشابه الحواجب وفراغات العيون والأنوف في النماذج الثلاثة. ولولا الخطوط الطويلة لوجه الاسد وكذلك العرف الكث فوق الرأس لكان بالامكان اعتبار هذا الشكل ايضا لاسد «بوجه بشري». لكن الأمر الاكثر تعقيداً هو ما يتعلق بوجه الثور. فهذه الصور تذكر من حيث طريقة تنفيذها وفطريتها برسوم الاطفال اكثر من غيرها. ويبدو ان السبب يكمن في كون الوجه المثلث العريض للثور يصبح متشابها مع الوجه البشري ولا يميز بين

الوجهين سوى القرنين والاذنين[12].

بهذه الطريقة بالضبط رسمت القرون والآذان لوجوه الثيران - الثيران الوحشية «البشرية» في اشكال عصر السلالات الاولى. ولا يمكن العثور في هذا العصر على أي تصوير لهذا الحيوان «بوجه بشري» جانبي. لذلك يبدو لنا من المحتمل جدا بان الاشكال الاولى للثور «ذي الوجه البشري» لم تكن الا محاولات للانتقال الى التصوير الجانبي للحيوان، ولم يقصد بها في باديء الامر تمثيل كائن خيالي، بل شكلاً واقعياً للثور - الثور الوحشي[13]. اضف الى ذلك ان لحية الحيوان لا تدل بالضرورة على التشبيه بالانسان. فثيران أور المرسومة ببراعة تمتلك لحى طويلة كذلك استوحيت من لحى حيوانات الطوروس حسبما أخبرني مختصون في علم الحيوان، وان خصائص هذه اللحى تم نقلها بدقة بالغة.

يحتاج رأي فرانكفورت القائل ان عصر السلالات الاولى كان عصر خلق الكائنات الخليطة، الى تدقيق ايضا، فالاصح هو ان عصر السلالات الاولى كان عصر التوليف والتصوير المجازي. قبل هذا العصر كانت توجد كذلك صور لكائنات خيالية (قارن التنين ذا رأس الثعبان من عصر جمدت نصر)، ومن جانب آخر، فان أي خيال مهما كان جامحاً يعود بجذوره الى صور واقعية ملموسة تماماً، اذ ان جميع الكائنات الخيالية تتكون من أجزاء حيوانات حقيقية بطريق التمثل (مثلا: غالبا ما تنتهي الاذناب الطويلة برؤوس ثعابين والرقاب الملتوية بمناقير طويلة و... الخ).

لذلك من الطبيعي الافتراض ان الشبه بين وجوه الحيوانات والانسان كان يدفع بالفنان في خاتمة الامر الى خلق كائنات خليطة كالثور الشبيه بالانسان والذي ظهر بعد ذلك بحوالي ثلثمائة عام، اي في العصر الاكدي.

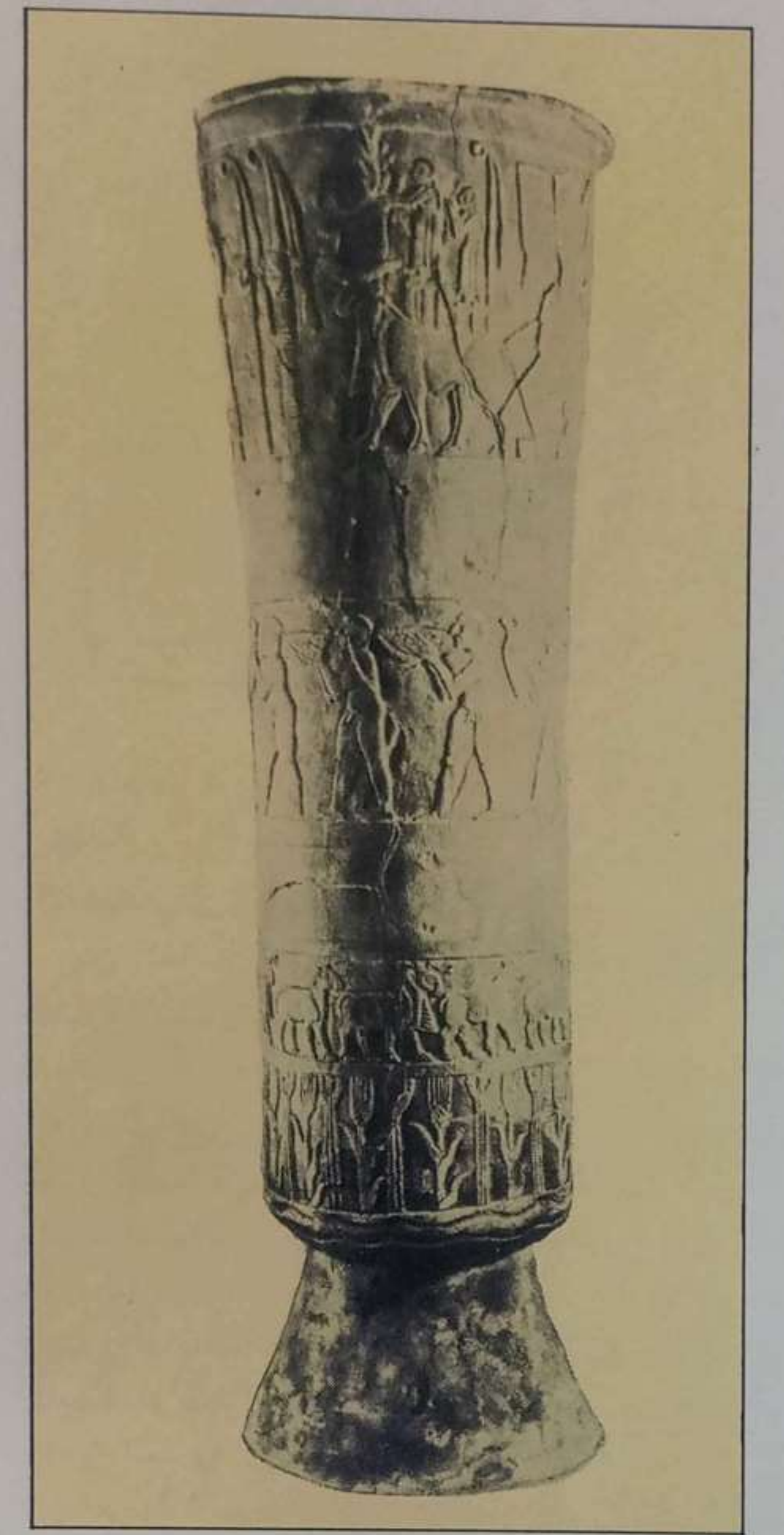
اما الشخوص الاخرى في «افريز المتصارعين» فهي تمثل التيوس والغزلان والآيل والى غير ذلك من حيوانات متنوعة غير شرسة، واخرى شرسة كالاسود والفهود.

---

(1) عثر على اقدم ختم اسطواني في جاغار بازار في الطبقة الثامنة (يؤرخ بمرحلة حلف)، ولكن الآثاريين يرون ان هذا الختم يعود الى طبقات اكثر تأخرا، وانه وجد هناك بطريق الصدفة.

(2) يفترض فان بورن امكانية اعتبار هذا المشهد تصويرا لطقس ديني، ولكن من المحتمل انه يصور لحظة منح الوارث حقه.

(3) المعروف ان مسلة الصيد من اوروك (الشكل 6) يمكن اعتبارها كذلك رسماً عن وظائف هذا البطل، ذلك انه يمثل النموذج الايقوني ذاته (هناك فارق بسيط فقط في الاحذية والملابس حيث هي مشدودة اكثر). ان هذه المجموعة من الاشكال هي التي شكلت الاساس الذي وضع عليه مورتكات



5 : مشاهد تقديم القربان على الآنية المشهورة من اوروك.



3 : مشاهد تمثل المواقف اليومية المألوفة من بداية مرحلة جمدت نصر



9 : منحوتة من الجص من سوز تمثل المیناتور -.

نظرية شاملة عن عبادة تموز وكذلك للخروج بالرأي القائل ان مصورات هذا النوع من التأليه تسود الآثار الفنية لوادي الرافدين.

(4) هذا الختم موجود ضمن مجموعة مكتبة بيربونت مورگان في نيويورك.

(5) تعتقد بورادا بان قسماً كبيراً من الكائنات الخيالية كان يتم خلقها بهدف انجاز الموضوع. و«رغم ان مثل هذه المخلوقات يمكن ان تكون اسطورية ويحتمل ان الاشكال التي تجمع بين الانسان والحيوان كانت نتيجة رغبة الفنان في التوصل الى الانسجام الهندسي للموضوع الانشائي بشكل عام».

(6) يشير آميه الى ان مثل هذا «اللباس الحربي» يمكن ملاحظته في آثار اكثر قدماً.

(7) يؤكد فرانكفورت بان ذلك كان خصلة من الشعر المضفور، ولكن آميه، على ما يبدو، محق تماماً في افتراضه بان «الخوذة ذات القرون» من العصر الاكدي تنحدر من هذه القبعة بالذات، خاصة وان حافات القبعة تشبه منذ عصر السلالات المبكر الحدوة العريضة - «قرون» الخوذة الاكدية. ومازال مثل هذا الشكل لغطاء الرأس نادرا جداً في هذه الفترة.

(8) تصوير الوجوه جانبيا يتصل بالدرجة الاولى بالمبدأ التشكيلي الرئيسي لفن الشرق القديم حين كان يؤخذ - كأساس - الرمز الشائع الاسهل في التشخيص، بالاضافة الى سهولة رسمه. والوجه الجانبي ذو العين الامامية يصبح بالضبط مثل هذا الرمز للصورة البشرية.

(9) يفترض أوفنر بان مثل هذه المشاهد كانت «الانعكاس المادي للطقوس المرتبطة مباشرة بالصيد». وعلى هذا فاننا نرى سحرة وكهانا على وجوههم اقنعة تمثل اسودا او ثيرانا. ورغم احتمال صحة مثل هذا الافتراض الا انه يبدو مشكوكا في صحته بالنسبة للرقيمات المذكورة اعلاه نظراً الى التركيز على الاحجام الهائلة «الخرافية» للحيوانات. ولعل مثل هذه الاحجام الضخمة كانت تستخدم لتصوير «ملوك» او «ملكات» الحيوانات.

(10) الحيوان الذي يسميه بريل بالبيزون هو الثور الوحشي (يبدو ان بريل كان يقصد بالبيزون الثور الوحشي). ان اوصاف هذا الحيوان المذكورة في المؤلفات المتخصصة وغير المتخصصة تنطبق جميعا تقريبا على اوصاف البيزون بسبب ان الحيوانين هما من فصيلة واحدة. وللثور الوحشي، كما للبيزون الامريكي، شعر على الجبهة والرقبة.

(11) Bison Priscus Bojanus هو ثور وحشي بدائي منقرض، اما الـ Bison bonasus فهو الثور الوحشي المعاصر.

(12) يلفت بريل الاهتمام كذلك الى ان رؤوس البيزونات (اي الثيران الوحشية) المصورة جانبيا على جدران الكهوف في جبال التامير تذكر كثيرا بوجه بشري ملتح من الجانب. ولكن رغم ذلك فان ما نراه هو رأس حيوان.

(13) الادوات الاضافية - رموز الصحون والحلي والأهلة وغيرها - انما تدل على ان هذا الشكل كان ينظر اليه احيانا باعتباره كائنا اسطوريا او مقدساً.

ميشيل خليفي ذكريات خصبة

ربمـا وبقليل من النقاش، كان «المخدوعون» لتوفيق صالـح 1972 افضل فيلم روائي عربي عن الـقـضـيـة الفلسطينيـة، و«فلسطـين... الجذور» لامين البني 1979 افضل فيلم أرشيفي صدر عنهـا. واليوم «ذكريات خصبة» هو أفضل فيـلم عربـي الاخـراج والادراك صور داخـل فلسطين المحتلة.

ميـشيـل خليفي: فلسطيني درس في بلجيكا المسـرح والتلفـزيـون ومكث فيهـا ليعمـل على المسـرح فتـرة ثم يتحـول للعمـل على أشرطـة تلفزيونية اخبارية وتسجيلية. وهو يقدم هنا اول فيلم له صوره كامـلا في فلسطـين ليعـرض فيـه جوانب حسـاسـة عن القضيـة الكبـرى تتعلق بالمرأة الفلسطينيـة وبـوجـودهـا الاجتماعي، وبـرمـوزها النضالية التي لا نعرف عنها سوى صور المظاهرات في الافلام التوثيقية.

الانتـاج ليس عربيـا. لكن الفيلم عربي بدأ بأحاسيس ومبادىء صاحبه مرورا بشخصياته بمكـان تصـويره، بمواقفه، بطروحاته وأفكاره، وانتهـاءا بلهجتـه الفلسطينيـة الصـافية التي نسمعها - هذه المرة - فوق الارض الفلسطينية ذاتها.

الاستثنـاء الوحيد هو أسلوبي، وهو استثناء غير مطلق ومـوجود في صفة ايجابية تماما وليس في اغتـراب - ميشيـل خليفي يبدو الان المخرج العـربي الـوحيـد الـذي يعتمد شكلا سينمائيا بثقـافـة غربيـة في لغة موظفة من دون شروخ او انفصامات مع واقع وحياة ومضامين الفكرة.

يتحـدث خليفي عن شخصيتـين حقيقيتين، كذلـك حقيقي كل ما هو حولهمـا، واقعي، وفيـه طعم الحيـاة اليـوميـة، جمـال تلك الحيـاة وبسـاطتهـا المنشـرحـة. السيدة الاولى - فرح حاطـوم - امرأة متمسكة بحقها في الارض التي صادرتهـا قوات الاحتـلال وهي ترفض باصرار بيعهـا، مؤمنة بذلك اليوم الذي ستعاد فيها تلك الارض اليهـا. السيـدة الثانية - سحر خليفة - ولاحظ انـه لا صلة بينهـا وبين المخرج - امرأة متمسكة بنضالها في سبيل مجتمع عربي افضل في فلسطـين. في الاثنتـين ثورة واحـدة. التعبير عنهمـا هو الذي يختلف: السيدة الاولى تربطها علاقـة بالارض التي ترفض بيعهـا، والسيـدة الثانية تدعو لانتفاضة المرأة العربية على نفسها اولا، وعـلى التقـاليـد التي حولهـا، وعـلى ما بين الاثنتـين من اختلاف بين في الرؤية والاهتمامات فان كلا منهما هو نموذج حي وصلب.



المخرج ميشيل خليفي

للفيلم جانب كبـير من التسجيلية. انه يصور حيـاة المرأتين - كل على حدة - الخاصة في نفس السهـولـة والمعايشة التي قد لا يقدر عليهما الا مخـرج كبـير مع ممثلين كبـار. خليفي يكتفي بالبيئة سندا له، وبفهمه لها وتواصله معها. كما يعتمـد على تعـامله مع هاتـين المـرأتين اللتين، كبـاقي شخصيـات الفيلم، لم يسبق لهمـا ان وقفتـا أمـام الكـامـيرا من قبـل. يدلف بهما الى مواقف فيهـا ادارة سرديـة، لكنـه لا يتخـلى قيد انـملة عن الحس الـواقعي - الحقيقي للحيـاة اليـوميـة، وينجب لحسـاب السينما العربية ما يمكن ان نسميـه سينمـا المعايشة. وطريقته في ذلك مزج التسجيلية بالمواقف السردية المطلوبة دون درامـا، ومن دون ان يؤثر ذلك على الصورة اليـوميـة المستخلصة، وهي صورة هادئة تنبض بنبضات اليوم والليل في القرى العربية.

الكـامـيرا هي من جملة الاشياء الصامتة في المكان. لا تبدو مطلقا متدخلة ولو ان هناك ترتيبا معينا لبعض مشاهدها بدت فيه مذكرة بوجودها.

انـه حتى منتصف الفيلم تقـريبا لا يبدو ان هذه الشخصيـات لديهـا روابـط مع الـواقـع الاستعماري لفلسطين، الا ما يبدو مستترا وراء تلك الهمسـات الحـزينـة والتعـابـير الجـادة والطبيعـة الهـادئـة. لكن الفيلم لاحقا يصل الى المـدرج الـذي من عليـه تتصـاعـد المـواقف السيـاسية ثم تتدفق ومعها يتدفق الحنان الذي في الفيلم.. هذا التـدفق لا يرفع شعارا ولا يؤلف عصبة - بل يعلن قضية انسانية. مائة في المائة. ومـائـة في المائة غير ساذجة. وبما انها انسانية خالصة فهي سياسية خالصة.

«**ذكـريـات خصبـة**» هـو ايضـا احـد الافلام العـربيـة القليلة التي تجعـل المـرأة المـوضوع المحـور. بل هي الكيان. انها التماثل الذي يحن اليـه الـرجـال: المرأة - المرأة، المرأة - الارض، والمـرأة - الام. هذا التماثل مسنود بأسلوب من السرد الهادىء، بلقطات طويلة للارض. وبحس بيئي كامـل لا تلفيق فيـه. انـه فيلم أخـاذ في صدقه وجمال طبيعته (الطبيعتان: طبيعة الفيلم وطبيعـة البيئـة والحيـاة التي ينقلها) «ذكريات خصبـة»: اول تذكـرة عربيـة ذات توجـه عالمي لزيارة فلسطين التي ستبقى عربية.

محمد رضا

ـ كيف تستطيع ان تدير شخصيات حقيقية لم يسبق لها ان وقفت امام الكامير، دون ان ترتكب هفوات او حتى دون ان تضطر لتمثيل ما تقوم به؟ بالتحديد اقصد السيدتين فرح حاطوم وسحر خليفة.

★ «الفيلم حدث كلقاء، اوكما تستطيع ان تقول كنتيجة لقاء بين الفريق السينمائي وهؤلاء الناس. وككل لقاء هناك مشاكل ثقة، مشاكل تعرف الواحد على الاخر ليحدث بعد ذلك انسجام في العلاقات. في السينما التي اردت ان امارسها، اذا حدث ذلك الانسجام فان ذلك هو تعبير عن ابعاد رائعة بحد ذاتها. وهذا اصلا ما حاولته... حاولت ان اتقرب من الشخصيات بشكل انساني محض. ربما لذلك من يرى فيلمي مرة غير من يراه مرتين. اولا، لان هذا الفيلم ليس له مرجع، اي لا تستطيع تقول ان هذا الفيلم يشبه فيلما آخر. ثانيا، لان ما حدث معنا هو اننا اقتربنا من الناس وعايشناهم في البدء، وهذا التقرب والمعايشة ينعكسان على العمل بهدف ان يحدث تقاربا مماثلا بين الفيلم وجمهوره».

ـ هل كان شكل الفيلم، القائم على المزج بين الروائية والتسجيلية، موجودا في ذهنك قبل التصوير؟ او ان بعضه كان وليد التوليف (المونتاج) فيما بعد؟

★ ان اقول انه كان موجودا مائة في المائة قبل التصوير فهذا كذب. الذي كان موجودا هو توالي المشاهد ـ وهناك عدة مشاهد صورتها ثم حذفتها لاحقا كأي عمل. لكني حين بدأت العمل على هذا الفيلم بدأته كتابة. كانت في ذهني صورة مفصلة عما اريد. مثلا كتبت ان الفيلم يفتح على القرية صباحا، ثم ندخل البيت ونرى السيدة حاطوم تعمل وتحضر الطعام. احدى اللقطات الاولى، اذا كنت تتذكر، هي لقطة على صحن خضار موضوع. الفكرة هنا كانت ان ادخل الى بساطة الحياة اليومية التي هي جوهر الحياة. انها تعبير عن ضروريتها الاولى. هذه اللقطة لم تكن في السيناريو الذي كتبته بل كنت ابحث عن مدخل من هذا النوع فوجدته في طبق الخضار الذي كان موضوعا بالصدفة امامي. مثال آخر، هو عندما كنت اريد ان احدد علاقة سحر بالمجتمع، بالمدينة. كتبت ذلك في كثير من اللقطات، لكن عندما ذهبنا، فريق التصوير وانا، اليها وجدنا انه من الناحية السينمائية هناك حاجة للبحث عن ركائز اكثر طبيعية ناتجة عن الواقع المترابط بينها وبين المساحة التي تحيط بها.

ـ : هل كنت تعرف مواقع التصوير بالضبط؟

★ : نعم كنت اعرفها. كنت ايضا اعرف الاجواء والامكنة معرفة كاملة. اعرف ما هو الجو في الساعة السادسة صباحا عندما يستعد العمال للتوجه الى اعمالهم. كتبت مثلا، في السيناريو، ان السيدة فرح حاطوم تقطع الشارع في القرية وهناك نرى بعض العمال المتفرقين المتوجهين فرادى في صمت الصباح. هنا ايضا وقع لي ما كان ان ذكرته لك قبل قليل حول تلقائية بعض المشاهد التي اضفت على الفيلم شيئا من التسجيلية اذ يظهر ولد، ونحن نصور، محاولا ان يلحق بوالده بغية مصاحبته فاذا بوالده يدفعه بعيدا عنه آمرا اياه بالعودة الى البيت، انه نفس الحادث الذي ربما قد وقع لغير واحد منا في صغره، وهو غير مؤلف بل حدث امام الكاميرا عفويا فأبقينا اللقطة لطرافتها وعضويتها.

ـ لكني مازلت اسأل عن البلورة في الشكل، عن كيف استطعت ان تجمع بين الروائية وبين التسجيلية في اسلوب طبيعي لا تنافر فيه. هذا السؤال هام بالنسبة لي لان النتيجة التي حصلنا عليها من وراء هذا المزج كانت جديدة، في نوعها، عدا انها كانت ايضا جيدة. فهل تم هذا المزج في المونتاج، او انه كان في ذهنك منذ البداية؟

★ لا كان في ذهني من الاول، كان من ناحية ذهنية وليست سينمائية بحتة، ولقد فوجئت كثيرا بكيفية حدوث هذا المزج حقيقة. المشكلة كانت بالنسبة لي هي البحث عن المساحة الذهنية للشخصية التي عندي. مثلا الشخصية المعينة التي أمامي في مكان محدد، لنقل انها مطبخ او غرفة او شرفة، بماذا تفكر في تلك اللحظة؟ كانت لدي اكثر من طريقة لترجمة هذا التفكير او ما اسميه بالمساحة الذهنية، الاولى هي ان نسمع الصوت كتعليق على صورة الشخصية وكأنها تناجي نفسها («ساوند اوف ـ Sound off) . هذه لم اكن اريدها، ثانيا كان لدي حل معتمد على «رجوع الذاكرة» (Flash back) او تقديمها (Flash forward) لكني لم اكن بصراحة مهتماً بهذه الطريقة، اذن باتت الامور تفرض نفسها بهذا الشكل حتى وصلت الى الحل الذي اريده. وجدت اني لو ترجمت افكاري وترجمت افكار الشخصية، لوصلنا الى نقطة مشتركة، الى مساحة ذهنية واحدة والى لقطات تعبر حسيا وشاعريا عن هذه المساحة. هذا افادني في بعض المشاهد في تعميق الصلة العاطفية بين المتفرج وبين الشخصيات العادية التي صورتها. وفي كشف اعماق لمعنى الوطن، واعماق للهوية الانسانية، وفي التأكيد على ان كل ما نعمله هو جميل، المهم كيف نتطلع اليه، وفي ذلك ـ على ما اعتقد ـ اضفاء الثقة بالنفس على ما نقوم به في حياتنا العادية...»

ـ هل تمت كل مشاهدك على مثل هذه الطريقة، او ان بعضها كان مبنيا منذ البداية؟

★ لا لم تكن كلها. في مشهد بيت سحر خليفة في نابلس نبدأ المشهد بصورة اريكة، والمشهد قادم من النافذة، ثم الى قطع من البيت، زوايا معينة منه، ثم الحديقة، ثم البيت مجددا.. بالنسبة لي كان هذا المشهد هو اكثر المشاهد مهنية، اكثر مشهد حافظت عليه كما اردته وتخيلته وبنيته من الاول. لماذا؟ لاني كنت اعلم سلفا ما الذي اريده من وراء تصوير اركان البيت. كنت اريد ان اعرض وضع المرأة العربية في البيت. لكن بما ان هذا البيت كان قديما، ويتضمن معاناة جدلية بالنسبة للكاتبة والروائية سحر، فاني اردت ان اعطي صوراً متناقضة له يعبر عن تلك الجدلية، وعن الرفض الذي تكنه سحر للتقاليد وعن الحنين للبيت في آن واحد. كان علي ان اقطع هذا المشهد لكي احد من الانسجام الذي يستطيع البيت بسهولة ان يؤلفه، لكني في نفس الوقت كنت لا اريد ان اعطي صورة الرفض التام ولا الحنين الكامل.

ـ في مشهد مؤلف من لقطة ثابتة للسيدة حاطوم في مطبخها، نراها، وهي تتكلم الينا وتعمل في الوقت ذاته، تغيب عن الكادر ثم تعود اليه عدة مرات دون ان يتوقف شريط صوتها. مرة اخرى في بيت سحر وهي تكنس، ايضا الكاميرا في لقطة ثابتة خارج الغرفة، وسحر تظهر مرة وتغيب مرة وهي تؤدي عملها بصورة اعتيادية. هل تأليف هذه اللقطات مأخوذ عن افلام غربية جديدة او انك متأثر بها؟

★ اذا كان هناك تأثر فهو غير مباشر، ربما في عقلي الباطن، لكني لا اعتقد ذلك، واستطيع ان اؤكد لك اني لم انقل هذا التركيب التصويري عن اية سينما. وانا اولا جئت متأخرا الى السينما حيث مارست المسرح من قبل. وفي احدى المرات قدمت مسرحية في شكل جديد اثار رفض المنتجين لها فتوقف العمل، لكن بعد اربع سنوات اعيد تقديم نفس الاسلوب في مسرحية اخرى من اخراج آخرين.

ـ كان هذا في بروكسل؟؟

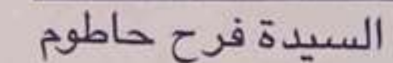
★ نعم. هذه الحادثة كما تقول اثرت في تماما. لكنها لم تجعلني اغير من محاولاتي في التعبير عن فني بأساليب خاصة بي. عملت في التلفزيون بنفس الطريقة وانا لم ادرس في حياتي كلها تاريخ او مهنة سينمائي واحد. ما استند اليه هو ان دراستي مبنية على اسس دراماتوجية كما يسمونها بالفرنسية، اي، فيما تعنيه، دراسة فنية كاملة لكل عمل على حدة. اي كيف تبني العمل على خط درامي معين. تأخذ مسرحية وتسحب منها الخط الذي سيفرض الديكور، طريقة التمثيل، الاضاءة.. كل شيء. بالنسبة الي. السينما المتكاملة هي التي لديها خط درامي...

ـ هل تعني هنا انه لو كانت لديك فكرة اخرى لفيلم آخر، فانك ستحقق فيلما مختلفا؟

★ ممكن جدا، او بالطبع. هذا الفيلم، «ذكريات خصبة»، لا يستطيع ان يعيد نفسه، لا استطيع انا ان اعيده. هذه اهمية الخلق الفني بالنسبة



السيدة سحر خليفة



السيدة فرح حاطوم

لي، هو ان يستطيع اعادة اشياء معينة في اللاوعي عندي، وهذه تؤلف الاسلوب.

افكر جديا بان الموضوع هو كوني قد قبلت، او افترضت، باني ابحث عن اسلوب، والبحث عن اسلوب هو البحث عن هوية جماعية للعالم العربي. الان، بما ان الاصالة هو موضوع مهم مائة في المائة في حياتنا وفي نضالنا الى مستقبل افضل، فقد حاولت ان افهم ما معنى الاصالة. بالنسبة لي الاصالة ليست العودة الى الجذور، ولا الاستسلام للمقدرات او الركون لاحضان الغرب. انها – عندي – اننا نحن عنصر انساني فعال، وهذا لا ينطبق فقط علينا نحن العرب، بل على جميع شعوب العالم الثالث، او على اي شعب يبحث عن المعنى والانسجام في حياته. بالتالي، وبما اننا عنصر فعال في الانسانية، فاننا نستطيع ان نستخلص من تجاربنا المهمة ومعارفنا ما يفيد في اعطائنا ابعادا مستقبلية. هنا يصير امر البحث عن الجذور والتاريخ امراً في البحث عن علاقاتنا وعن تعاملنا وانسجامنا الداخلي، امر في البحث عن الذات الفردية والجماعية.

– هل تلتقي هنا مع الكاتبة سحر التي في الفيلم توضح ان ثورتها موجهة اساساً ضد تخلفنا قبل ان توجه ضد اشكال الاستعمار؟

★ مائة في المائة.

لنفسر معا موقفها اذن...

★ سحر امرأة قررت ان تأخذ حياتها بيدها. حاولت ان تدرك القيود التي فرضت عليها التخلف والسقوط في ربقة التقاليد المجحفة، وقد وجدت ان هذه القيود داخلية قبل ان تكون خارجية او استعمارية. ان الاضطهاد لاي انسان لا يبدأ من على بعد 14 ألف كلم، بل يبدأ اولا من الغرفة التي ولد فيها. بمعنى آخر، حين كنا صغاراً، في العاشرة، كان الاضطهاد الاول الذي يمارس ضدنا صادراً عن البيت والتقاليد ولم يكن اضطهادا ذا وضوح سياسي. لم نكن، وقد ولدت وعشت في فلسطين، نعرف في تلك السن المبكرة «العدو»، وكنا نعتقد اننا نعيش تماما كما يعيش اي مجتمع آخر. المشكلة الوحيدة آنذاك كانت في الخلية العائلية المحيطة بنا. الحارة، كما تقول سحر: «تقولي الحارة يا ابو العز.. اية حارة؟ لو كانوا يكفو غضبها عنا ويحترمو وجودنا، مش كنا نفهم بعضنا البعض» تنطلق سحر من وضعها الداخلي لتصب غضبها فيما بعد على الصهيونية ومؤازريها من اجانب وعرب انها تبدأ من الحارة ومشاكلها المحلية وتنتهي باستعدادها لان تضحي بنفسها وتذهب الى ابعد الابعاد في الوقوف ضد هذه السلسلة المترابطة من الوجود القسري.

– الا تعتقد ان الفيلم يبدأ بالانتقال من الخصوصية الى العمومية ابتداء من هذا المشهد بالذات؟

★ اعتقد ان هذا البعد الاجتماعي بدأ قبل



لقطة من فيلم «ذكريات خصبة»

ذلك، لكنه في المشاهد السابقة لمشهد سحر هذا، قد تحس به موجودا تحت سطح الماء. مع مرور الفيلم يرتفع على السطح ويظهر واضحا. في البدء كان همي ان اعرض الحياة اليومية كما يحسها كل واحد. مع ذلك ضمنتها تلك الاشارات الى الضغوط والاوضاع السياسية المعقدة بالنسبة للمرأة الفلسطينية كما في مشهد العمل، وفي المشهد الذي تتحدث فيه سحر عن المرأة وحريتها.

ـ اذن هل نستطيع، او لا نستطيع، القول بأنك في «ذكريات خصبة» احسست بمشاكل المرأة الفلسطينية اكثر مما احسست بمشاكل الرجل الفلسطيني. اقصد ان فيلمك هو فيلم عن فلسطين والمرأة وليس عن فلسطين والرجل، ويبدو لي ان ذلك كان مقصودا منذ البداية، منذ كتابة السيناريو لانك وضعت نصب عينيك التعامل مع امرأتين وليس مع امرأة ورجل. من هذا الموقع ايضا الفيلم جديد بين امثاله في السينما العربية...

★ اتفق معك، وهي مشكلة مهمة جداً بالنسبة لي وحتى في الاعمال التي اكتبها حاليا تلعب المرأة فيها الدور الاساسي ايضا. وهناك عدة اسباب لذلك. احدها هو انني كرجل، علي ان اضع نفسي على طاولة تشريح حتى النهاية اذا ما اردت التعامل مع شخصية رجالية. المشكلة هي اني ضد كل تحليل تفصيلي للفروق الجنسية للانسان. وان عملية الخلق لا تمر، ولا مرة، بصورة مباشرة. تمر بشكل مباشر عندما يتملك الواحد ادواته مائة في المائة. ان عملية الخلق تمر عبر تباعد بين الكاتب او المغني او المخرج او اي فنان. وبين موضوعه لكي يوصل المحتوى الذي يريد ايصاله، ربما باثر من لاوعيه وبما اني اقدم موضوعا بحاجة الى طاقات تعبيرية معينة، وبما ان هناك تباعدا بيني وبين نفسي كطفل، وبيني وبين المرأة، فإني اعتقد بأني استطيع ان احكي عنهما افضل من ان احكي عن نفسي بصورة مباشرة.

ثمة اناس يبقون اطفالا وان كبروا، وآخرون منهم اطفال كبروا.. انا افضل ان اصف نفسي كطفل كبير لان هذا يفي بأحد شروط التعبير وهو فرض المسافة بيني وبين طفولتي. لذلك فان جل المواضيع التي اسعى الى تقديمها، هي اما من خلال امرأة او من خلال طفل.

وهناك حقيقة اخرى مهمة وهي ان المرأة والطفل هما اللذان يعانيان من اكثر اشكال الاضطهاد واعنفها في مجتمعاتنا، لذا فان تعاطفي معهما هو ضرب من تعاطفي مع مفهومي للحرية.

ـ بعض المخرجين المسرحيين او السينمائيين يصلون الى نتائج سلبية حين يحاولون تعطيل الحس الدرامي، خاصة على صعيد التمثيل. اذ انهم في محاولتهم هذه التي يطلبون فيها من الممثل ان يذهب الى اقصى التسطيح لشخصياتهم بحيث لا يبقى اما منا غير جمود متشنج وحوار جاف لا يعبر عن عفوية الشخصية، ويصبح جموداً معنياً وحواراً لا يحمل اية شحنات عاطفية تلقائية، ولم يكن الناس العاديون في «ذكريات خصبة» كذلك فهم لم يبتعدوا عن الدراما الى مثل هذا الحد. كيف تم ذلك؟

★ هناك مشهد تجلس فيه ثلاث نساء حول طعام يحضرنه، تستخدم امرأة عجوز بينهن عبارة كانت قد سمعتني اردها لهن هي «بدنا أشياء طبيعية... نبقى طبيعيين للآخر... احنا ما بدناش نمثل. تستخدمها في التصوير اثناء دردشتها مع باقي النساء. هذه كانت الفكرة الاساسية لكل معاملتي مع الممثلين. هذه كل طاقة العمل والعلاقة التي اردتها لهن. ان يقدموا الاشياء مثلما يحيونها، دون تأليف...

لقد صورت السيدة فرح حاطوم وهي في دوامة من العمل. ولا بد انك تتذكر بان كل المشاهد التي صورتها لها كانت تؤدي فيها اعمالا من اعماق تاريخها. هذه الاشياء لا مجال فيها للتصنع او التأليف، فهي عادات متوارثة واعمال مارستها منذ صغرها ومارستها امها وجدتها وقبل ذلك جدات جداتها... في مشهد تحضير الطعام بالذات كن يحفرن «الكوسا» وحفر «الكوسا» عادة متبعة ومألوفة عندها وتتميز بحاجتها الى نوع من التركيز خاصة اذا كان عليهن ان يواصلن احاديثهن اثناء ذلك.. وسرعان ما تصبح الكاميرا منسية في هذه الحالة بحكم انشغالهن عنها وبذلك تستطيع ان تلتقط كل ما هو طبيعي تماما.

ـ ماذا عن المشهد الذي نرى فيه السيدة حاطوم ترفض فيه بيع الارض؟ كان انفعالها مؤثرا، هل كان طبيعيا؟



لقطة لقوات الاحتلال من الفيلم



لقطة من فرح سجلته الكاميرا...

★ طبعا، كلها انفعالات طبيعية. ان الذي كان يثير اهتمامي هو البحث عن المواضيع النابعة من داخل البيت. كما هو في المشهد الذي ذكرت، فقد علمت ان ابنها يفكر في بيع الارض، ذهبت اليه وطلبت منه ان يفتح الموضوع امام امه.. لقد استخدمت معرفتي ووظفتها في ذلك، وهكذا كان انفعالها طبيعياً. وكما شاهدت في الفيلم تعلن رفضها وتعلنه في غضب حقيقي رغم محاولة ولدها اقناعها ولو بالاتفاق معي. هذا المشهد صورناه في ربع ساعة وأخذنا منه ست دقائق.

ـ حدثني الان عن التصوير... عن الاضاءة اولا، طبعا الاضاءة الطبيعية داخل البيوت لم تكن كافية وحدها...

★ لا، لم تكن كافية.

ـ ماذا استخدمت اذن؟

★ كانت معنا حقيبة اضاءة مخصصة للاعمال الريبورتاجية في الاصل، تلك التي يصطحبها مصورو التلفزيون مثلا، او السينما، الى اماكن التصوير الداخلية. لكنها لم تكن كافية فاستأجرنا «بروجكتيرات» لكي نبعد قليلا الاضاءة المسطحة. وكنا نعتمد على ان لا نبدو امام اي ممن يحيط بنا كفريق تقني يعمل آلاتنا، كنت احاول ان اتجاوز كل فجوة تباعد بين آلياتنا وبينهم وكنا احيانا كثيرة نترك الاضاءة كما هي حتى ما بعد توقف التصوير والاعداد للقطة التالية... وذلك للابقاء على وحدة المشاعر المتآلفة مع الجو العام للعمل.

ـ هل كنت قلقا بسبب من الميزانية المحددة؟

★ لا. لاني ارفض ان ابدأ فيلما دون ان تتوفر لي الميزانية كلها ودون ان يكون لدي برنامج محدد اعرف فيه متى سأنتهي من التصوير. كان لدي مبلغ معين من المال، وسلفا درست كل ما يلزم من اجل ان اصنع الفيلم ضمن هذا المبلغ. احيانا كنت اتجاوز امورا كانت تتطلب توفيراً مالياً اكثر لتصويرها وذلك بالايحاء بها عبر رموز او بتصويرها بشكل مختلف، واعتقد ان هناك دائما طريقة ما للتحايل على كلفة العمل.

علاء بشير

سهيل سامي نادر

المشاهد الذي يعرف الدكتور الفنان علاء حسين بشير مرتين، مرة في الحياة ومرة في الفن، قد يصل في مشاهدته الى استنتاج محير: فهذا الاخصائي في جراحة التجميل، والمثالي في نزعته الانسانية، يقوم في الفن بتمزيق الجسد الانساني وتشويهه.. رؤوس فارغة، صدور مجوفة، عين في غير محلها، رأس مقطوع، بطن مبقور، جسد يشبه صخرة صلدة تارة وجذع نخل خاو تارة اخرى، وثمة اجزاء واشلاء مربوطة بكلاليب ومسامير ودبابيس. خيوط، إبر، براغي، حبال، تخيط وتشد وتكم وتربط وتكيد. فهل ثمة علاقة سلبية الطابع بين مهنة الجراح وعمل الفنان في شخص الفنان، ويا ترى هل تستمر المهنة في الفن منقلبة على وظيفتها، متخذة معنى جيداً، كما يحصل حين نقتطع مفهوماً من المفاهيم من مستوى منطقي محدد وندمجه بمستوى منطقي مختلف؟ وبموازاة ذلك، يمكن ان نسأل، وبطريقة اوضح، هل رؤية الدكتور الفنان علاء بشير الى الانسان هي بمستوى الاوضاع المحددة للألم والحاجة كما يطالعها في مهنته، ام هي تتجاوزه الى وضعه الوجودي الشامل.. صورته خارج اطار الطب والفن على حد سواء؟

سُئل مرة عن هذا الأمر، لكنه لم يجد انه مطالب في الاجابة على قضية لا يراها غريبة عنه. فمهنة جراحة التجميل، والجراحة بوجه عام، لا تتصل بالجمال الا من الوجهة التى نهتم بها: انها اجراءات ووظائف ايضاً. الجمال لا كما يراه الباحث الجمالي فقط بل كما يراه الانسان العادي ايضا، هو مسألة قيمة وحكم قيمة. بينما الانسان قضية شاملة. قضية جدل واتجاه حياة ومواقف. في الفن تأخذ هذه القضية مداها الأبعد وتتشعب داخل العواطف والخبرات واللاوعي. وقد جرت العادة، في الفن الحديث بوجه خاص، ان «يقبض» الفنان على الانسان في اقصى حالاته، دون ان يتخلى الأول عن مزاجه الذاتي، روح التهكم او روح الجد. ثم ان الفنان ذاته، وهو في اقصى تردده وشكوكه، شخص متقصد، ينطلق من مأثرته او سقوطه في اختيار الطريق الذي يسلكه او المواضيع التي يتمسك بها دون غيرها، وهو في هذا قد يعلي من شخصه الممتاز الى مستوى الجراح او الشهيد او النبي او الشاهد الذي ينهي بشهادته وظيفة الحاكم والمحكوم!

حسن.. ان ما يشغل بال الفنان علاء ليس هو اعادة تنظيم مشاهداته وخبرته الواقعية في مهنته والحياة طبقاً لوسائل التعبير التي يتيحها الرسم المعاصر ـ رغم ان هذه المسالة حقيقية ـ بل لأنه مدفوع بقلق وجودي إزاء المصير الانساني، لا يود سوى إظهار رؤية شخصية للوجود... رؤية مختزلة في وعيه بثنائية وجودية لا حل لها: ولادة/ موت. وما بين هذين الحدين يعيش الكائن مفتوناً بالاسرار وحائراً من قلق الفتنة هذا. في احدى تخطيطاته الجريئة يصور الفنان علاء بشير إمرأة استحال بعض اجزاء جسمها الى صفائح حديدية مربوطة بمسامير وقد حفرت بطنها فبان جنينها ـ صورة شبيهة منها بيدين تخفيان العري بلا فائدة. ولكن في حالته، قام الفنان بربط يديه وساقيه برباط، ليس هو الحبل السري وقد التف مصادفة، بل هو حبل رمزي لصورة بلاغية: فالمرء يولد مكبلاً بميتته وقلقه، وربما باللامعنى؟

ان الفنان علاء بشير يحدد الوجود الانساني بضرب من انطولوجيا مثالية عن وجود محاصر بالموت والفناء (حتى في المواضيع القومية التي تتطلب الهاب المشاعر لا يصور الفنان غير الشهداء او مقاتلين فرادى في الفراغ). ان الوجود عنده محاصر بتهديدات ممكنة للحم والإعصاب والعضلات والعظام والغضاريف والمفاصل. الممكن دوماً.. امكانية القتل وسرقة العقل وإفراغه والبحث اللامجدي والضياعات وموت الفجأة. ان مثل هذه الممكنات هي (مواضيع) الفنان، مواضيع خبرة ورؤية وتأمل في الحقيقة الانسانية. لكن لنلاحظ هنا، ان مثل هذه الممكنات تنقل بواسطة الخبرة المعاصرة، وكما يتبدى فيها العالم المعاصر للشعور، الى مستوى المفهوم. فهي تارة موضوعية مطلقة، وذاتية مطلقة تارة اخرى. اننا نعيش بحق في عصر الامكان. كل شيء يحدث ولاشيء يحدث. ازاء ذلك، فان ما يحدث يتخطى الفرد، وهكذا يحيط بالفرد، الفرد الأعزل بوجه خاص، امكان لا حد له هو رديف حريته المدهشة الغريبة عنه. ان الامكان، وقد ارتفع الى مستوى مطلق في الخبرة والوعي، اطلق الخيال الانساني من



طائر الحقد . زيت 100×120 سم

عقاله وهيجه في سورات عاطفة بدائية اولية تقوم بتحويل الواقع وتشكله بنوع من الصور الحرة المتداعية في صحراء من العدم. ان لنا في الفن الحديث الكثير من الامثلة على هذه العملية. فالسريالية اعادت الانسان الى اصله، الى الصحراء والفضاءات الصامتة والشطئان اليابسة والسماوات المنذرة او وضعته ازاء ممالك مسورة وفيما لا يُدرى من القيعان والنباتات والهياكل. ان الشكل السريالي (بالاحرى الصورة) يلتقي اول ما يلتقي بالفراغ. الخيال واللاوعي هما فراغان ... حرية صور قاسية وهي تتداعى بصمت وهلع محولة الواقع على صورة اللاوعي. داخل هذه الخبرة يعمل الفنان علاء بشير، وقد اكتشف السريالية، دون ان يتاثر بها كحركة فن، فهي في نطاق هذه الخبرة، متزاوجة مع انطباعيته المجردة، تقدم له صورة بلاغية مثيرة للوجود ومسالة الانسان.

اود ان اعمق هذه المسالة عن طريق عقد بعض الموازنات بين الافكار والصور المتداعية داخل هذه الرؤية للانسان والوجود - مؤكداً من البداية - وهذا التاكيد يحمل معنى الربط ليس الا - ان الخبرة النفسية والفنية التي تقود الفنان علاء بشير ليست غريبة عن عصرنا، وهي كثيراً ما تجد تتماتها المنطقية وامتداداتها في ثقافة العصر، ناهيكم عن التجارب الشخصية المرة وحساسية مفرطة لمشاهد الموت والالم والضعف البشري.

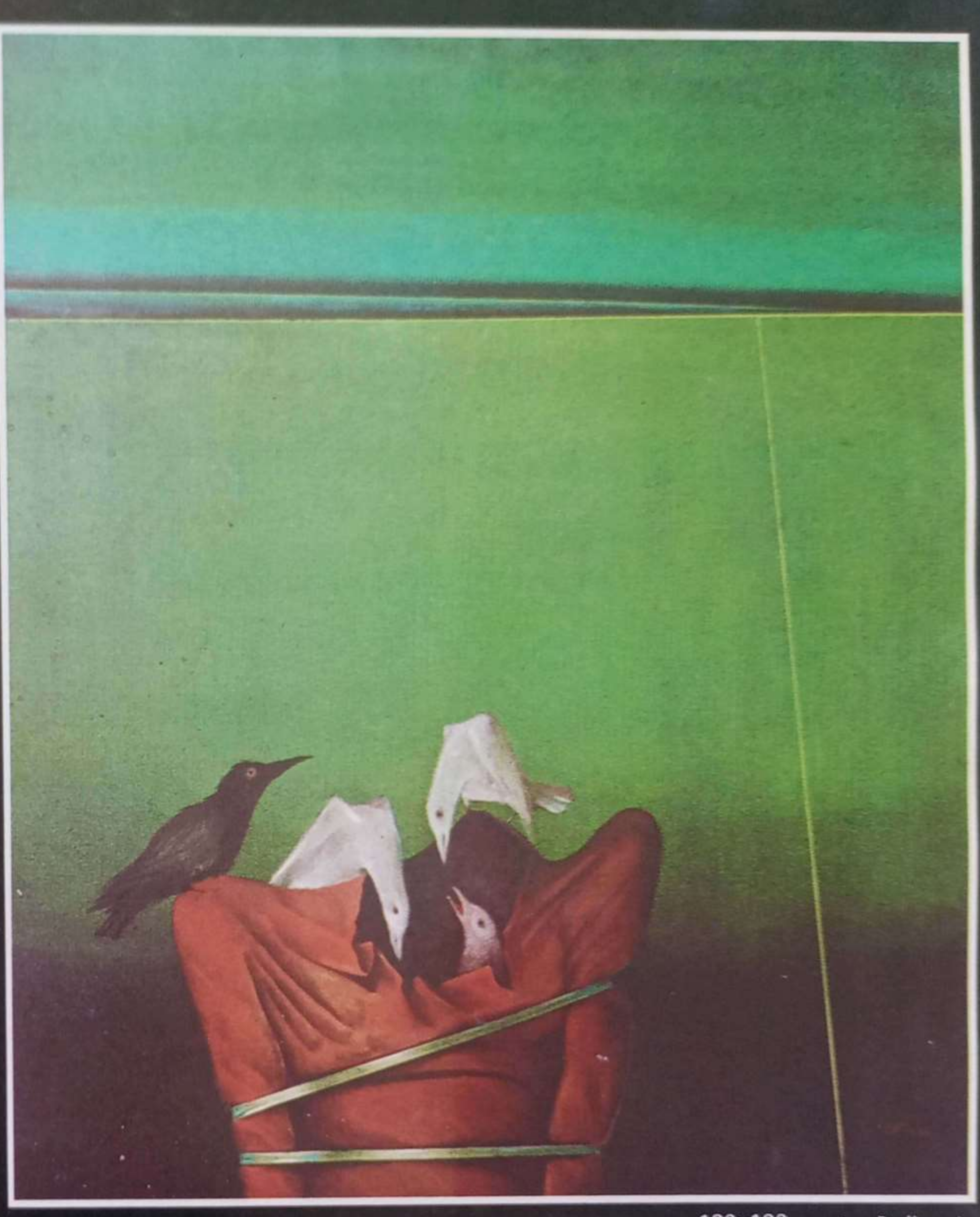
نستفيد من البيركامو - لا بسبب افكاره بل بسبب بلاغته وتمثلاته - ففي كتابه اسطورة سيزيف، وفي اطار شرحه لفكرة اللامعنى، يطالعنا من استيقظ في يوم من الايام وقد تحطم الديكور الذي كان يحيطه: البيت، الشارع، الوظيفة، المعمل لقد فقدت كل هذه الامكنة والارتباطات معناها، ولم يعد للانسان غير ان يهيم بوجهه في صحراء قاحلة حيث لا احد يسمع صرخاته، فهو وحيد وملقى في وجود غير مبال.

حطام، صحراء، وجود غير مبال. اللامعنى.. هي ذي عناصر لارتطام سريالي بالواقع. لوحة، ربما على طريقة دالي او تانغي. لكن ثمة لوحة اخرى امامنا، وهي التي تعنينا، وقد كنست الحطام ولم يبق لها غير الصحراء والفضاء المطلق وشكل انساني لا حيلة له في هذه الفضاءات المخيفة، تلك هي لوحة الفنان علاء بشير النموذجية! لا شك ان المعاني المتداعية تتجند في مثل هذه الفضاءات والسطوح



رحيل الافكار ،تخطيط، 50x70 سم

صور عن الأنسان

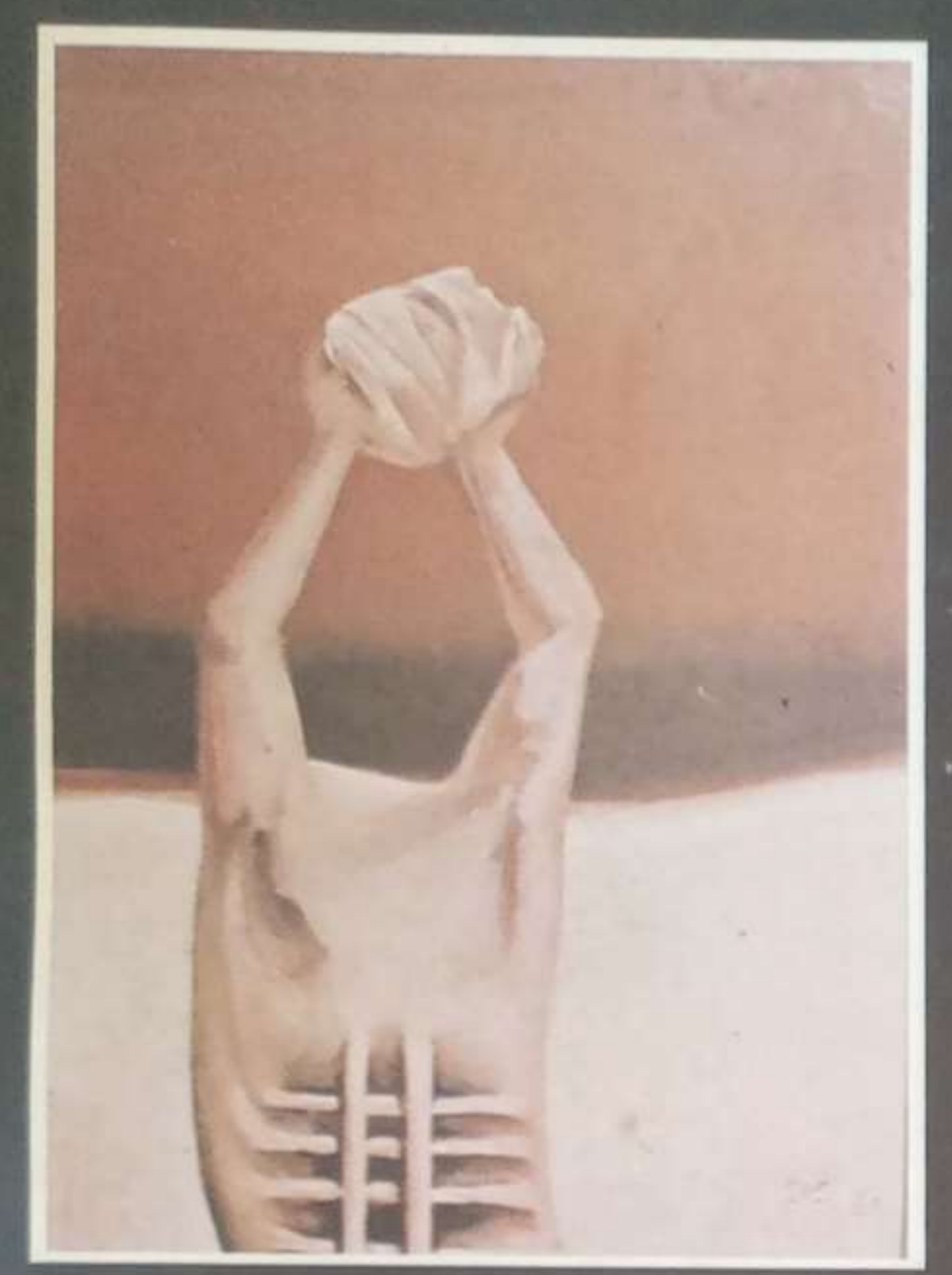


طيور الحقد، زيت، 100x120 سم

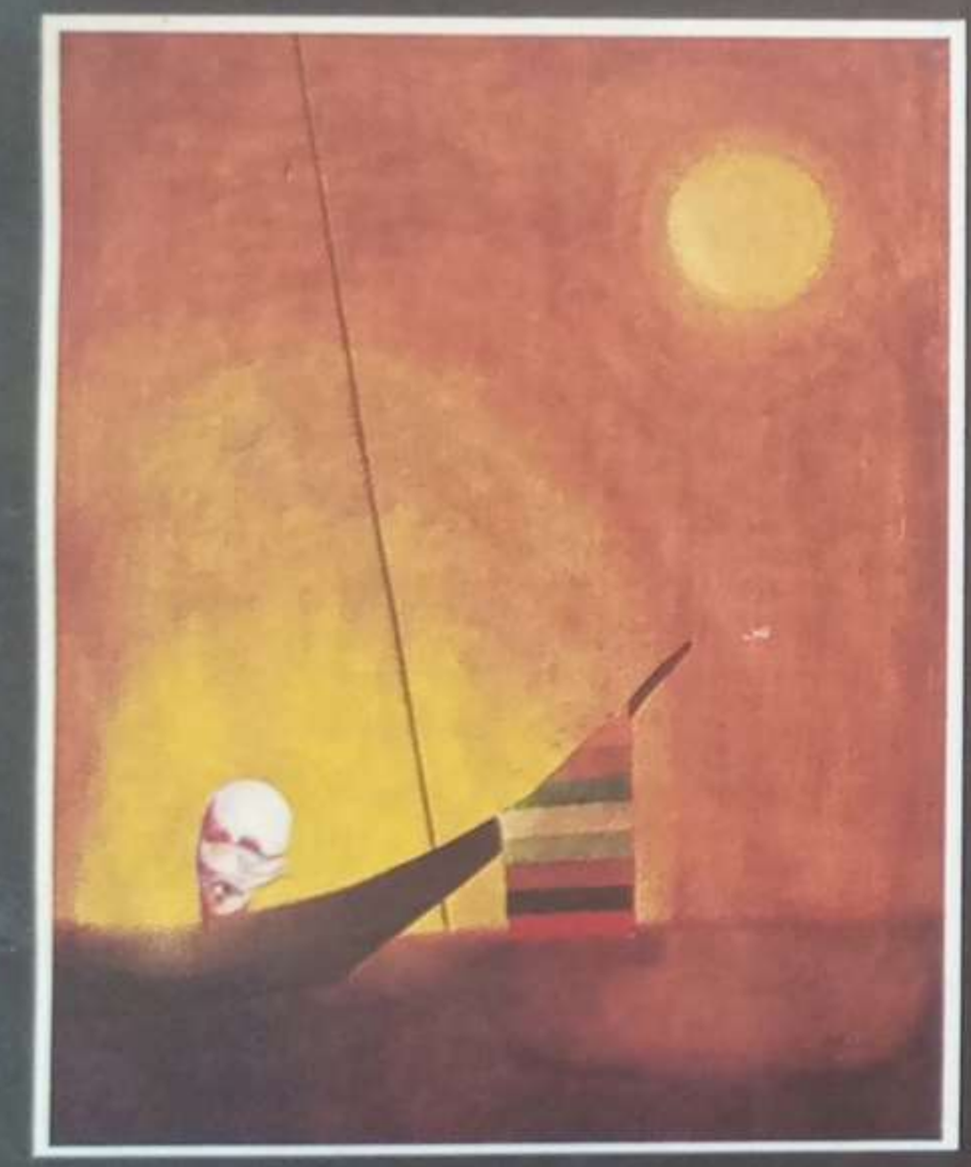
طبقاً لحساسية الفنان المعاصر ومفاهيمه شبه العلمية او العملية. اما في حضارتنا المعاصرة، فقد احاط الفراغ بخبرتنا الوجدانية والعلمية على حد سواء (اللاوعي، رياضيات الفراغ، الفردية التي اسقطت عنها الكفالة الاجتماعية). ان الفراغ يثير في ذهننا فكرة التحدر من المجهول والماضي الذي يقع خارج التاريخ وتكوّن البذرة والتشكلات العضوية الاولية.

التقى الفنان علاء بشير مبكراً، ومن خلال روح شاعرية اسيانة، بصياغة فنية ينمو فيها الفراغ على حساب الاشكال، وبموازاة ذلك، نحو الحساسية اللونية والصور الرمزية على حساب التكوين. لقد كان، وربما لا يزال، من هذا النوع من الفنانين الذين لا يودون بناء مآثر كبرى في صياغة العمل الفني بقدرما يودون اظهار ارواحهم، والأرواح لا تظهر الا في غبشة الليل. انها بالذات هبة ضياء في ليل حالك. في بعض اعماله الاولى كان هم الفنان خلق أجواء حزينة بواسطة الانسجام بين الأشكال واللون، مثل منظر ريفي، او هكذا يبدو، كوخ، رجال في موكب حزين، وذلك في مساحة لونية زرقاء اضيئت اضاءة متساوية فيما يشبه ضوء القمر البارد حيث بدت الأشكال كأنها جاءت من عالم آخر ينطوي على لغز. ثم اختلطت «الأجواء» باشكال غريبة تهويمية اضفت على العمل طابع السحر الاسود كتلك اللوحة التي تمثل ولداً رُسِمَ بملامح قوية واضحة وضعت خلف رأسه شمس ذهبية وعلى يمينه ويساره ثمة قناع بشع وطائر اسود وقضبان حديدية لزنزانة، ان الفنان لم يزلزل الانسان بعد من الداخل. انما هذه البداءة المسالمة القوية ذات المستقبل لا تعرف بعد تجربة الحياة بكل ما فيها من خوف وبعثرة.

نعرف ان عدداً كبيراً من الفنانين العراقيين المولعين بالفولكلور استخدموا



حامل الراية رقم 2 ،زيت، 100x80 سم



مشهد من الهور ،زيت، 100x120 سم

رموز الفن الشعبي.. السحر الشعبي بوجه خاص: كتابات وخطوط وارقام وتمائم واكف وعيون ورايات وخيول، لكن. هؤلاء تعاملوا مع عملهم الفني بروح الدعوة الى تبني الموروث الشعبي كجزء من مشروع ثقافي، فحمل اسلوبهم من ثم الكثير من الروح الغنائية وحب استعارة التكوينات الفولكلورية الشاعرية دونما ايذاء. اما بالنسبة للفنان علاء بشير، فانه وان لم يستعر مثل هذه التكوينات والرموز، الا ان بعض اعماله الاولى اتصلت باظهار بعض المعاني المتخفية للروح الشعبية. لقد اعطاها صفة التفسير الادبي بالقدر الذي دفعها في اجواء متغربة واجنبية، بحيث اخذت العلاقات الوصفية بين الاشكال تتفكك على سطح اللوحة، مختزلة، توحي

حامل الراية رقم 1 ،زيت، 100x120 سم



رحيل الافكار ،تخطيط، 70x50 سم

اكثر ما تصف، تتصل بالمساحة اللونية اكثر مما تتصل بالتكوين والعلاقات البنائية للأشكال. في اعمال اخرى كشف الفنان علاء بشير مدلولات رمزية تعتمد على التوليف بين طاقة اولية لحركة اللون وحركة الاشكال المعادلة على سطح اللوحة. اتذكر هنا لوحة «الجموح» التي تمثل حصاناً خرافياً وهو في قفزة جامحة، فيما يظهر في الافق ثلاثة شخوص يحملون العصي يبدون وكأنهم يحاولون ترويض الحصان، وثمة غراب مذعور ينعق في زاوية من اللوحة/ حركة شكل وما يعادلها من حركة لون واضاءة.. انطلاق ازاء كبح. لوحة اخرى «زمن ينتظر» يبدو فيها وكأن هذا الحصان (مبدأ الطاقة والحركة - والبراءة؟ لم لا) قد استسلم للترويض، اذ علق على ظهره خرج الفارس دون ان يظهر الفارس نفسه. ثمة راية مهلهلة تلعب فيها الريح توازن الكتلة البيضاء المستقرة للحصان، وقمر بارد وساعة تشبه ساعات دالي الذائبة التي لا تشير الى وقت. كل هذه الاشكال محددة ومفصولة عن بعضها البعض على سطح اللوحة المقلق بين عتمة وضياء وتلاشي حيث تتفكك العلاقات الا من ايماءات الجو العام للسطح والفراغ.

ثم تظهر في لوحات اخرى تشكلات غائمة تثير في خيالنا تشكل المادة الحية في الفراغ: نبات، عظم، قحف جمجمة، جناح. لا شيء غير الفراغ وحساسية لونية تثير الكرب. انه سيزيح ايضاً من الاشكال تنظيمها العضوي الواضح، بل هو سيختصر العالم الشكلي غير المحدود الى عدد محدود من الاشكال، الا ان الشكل الانساني، جزء صغير منه، الرأس بوجه خاص، هو الذي سيظهر في عدد كبير من اللوحات. ان الرمزية الايضاحية، الاصطلاحية بعض الشيء، ستترك المجال لضرب من تنظيم سريالي مبهم ومثير موضوعه الأساسي هو الانسان. ان الرؤية السريالية التي تمتح من اللاوعي صورها الرمزية، ومن الكوابيس اجواءها العامة، ستختزل عند الفنان علاء بشير الى ضرب من تركيبات حلمية حزينة، اشبه بما يبقى او يعلق في الذاكرة من حلم مرعب واحساس بأننا مررنا بخبرة كبيرة دون القدرة على معرفة تفاصيلها، او ما تتكفل به الارادة الصاحية - لكن المستشاطة - فيما بعد من اعادة تنظيم وحذف وانتخاب. ان ما لا يذكر من حلم هو ملعب فراغ او صداع جمجمة. شيء ينتمي الى العالم اللامتناهي اضافة الى ما يبقى منا في اكثر مناطق نزوعنا الفعال واللامجدي في الوقت نفسه. اننا لن نحتار بالجماجم التي يصورها الفنان بكثرة في الفراغ غارقة بمادة الفراغ واللون، او قاسية صلبة مثل جماجمنا الواقعية، لكننا سنحتار مع الانسان الذي يصوره الفنان بعد ان ضمن له قيمة تتجاوزه: انه المحارب او الشهيد، وفيما بعد، «حامل الراية». انه مندهش لهذه القيمة او يشهد انه عاش الجزء الساخن منها حتى التلف: شكل انساني مختزل لف بشريط طبي من القدم حتى الرأس ووضع في الفضاء. او شكل محيطي لرأس لا تفاصيل فيه غير عين واحدة تنظر بحدة وبموازاته رمزه/ حربة وسارية، ان محاربي الفنان ربما يخوضون في هذه الفضاءات حربهم على حسابهم الشخصي، انهم شهداء مقدماً.

ان الاختزال الرمزي للاشكال ومحدودية هذه الاشكال افضى عند الفنان علاء بشير الى احساس شديد العاطفية في تعامله مع السطح والفراغ. ويمكن ملاحظة ان الفنان لا يوظف الفراغ في تحديدات برانية، بل هو يكسبه معنى داخلياً وذلك باطار ايضاح الصورة لا الأشكال. فالاشكال، وهي في عالم الفنان علاء بشير محدودة جداً (طير، رأس آدمي، جسم، حصان، تشكلات غير واضحة، راية) هي كيانات بصرية محددة خارجياً، وهي قد لا تعني شيئاً بانفصالها، بينما يحقق الفنان جماع صورة تحيلنا الى ترابطات من طبيعة رمزية وذلك من خلال

توزيع الضوء على السطح ونعومة او خشونة الملمس. وابراز اجواء فضائية غريبة من خلال اللون. نشير هنا الى ان الاقمار التي صورها الفنان في العديد من لوحاته، اضافة الى وظيفتها الشاعرية والرمزية، فقد كانت تفسر امتداد الفراغ وتهبه شكلا جمالياً وذلك من خلال هالات ضوء دائرية تقودنا بصرياً الى البناء العام للوحة. اما وان الاقمار قد اختفت فقد لجأ الفنان الى اجراء تقني وذلك باضفاء تحسسات ملمسية ولونية على سطح اللوحة او الى تحديد شكل انتقالي بين مصدر ضوء لا يظهر وظله.. اشبه بعكنة متقوسة، ومع هذا فان مشكلات جمالية متعلقة بالتوازن ظلت تلح على وجدان الفنان في مثل هذا الوضع. وهو ما يفسر ظهور خط متقوس قليلاً وذلك في منتصف اللوحة تقريبا يتخذ وظيفة جمالية بحتة تارة، او يدخل ضمن البناء الشكلي والرمزي للوحة كممثل صغير في عالم المحاربين والشهداء تارة أخرى: انه سارية او رمز المحارب او مجداف

ثمة ملاحظة هامة في تطور عمل الفنان بالنسبة للعلاقة ما بين السطح والاشكال. فقد كان الفنان اضعف تقنية في تنفيذه للاشكال، ربما بسبب كونها كيانات تمثيلية تعكر عليه ارادته الصافية غير المحددة وولعه باللون. أما في تنفيذه للسطح الفارغ فقد تعامل معه باحساس عاطفي، واظهر في تقنية جيدة ، احساساته البصرية ومقاصده النفسية وذلك من خلال اللون. اللون (وقد اختار في الكثير من لوحاته الاولى البنفسجي وتدرجاته. الأخضر المائل الى السواد) كشف احساساً نفسياً وبصرياً في طبيعة الاضاءة والتدرج والانتقال من الشفافية الباردة لضوء القمر، الى عتمة مكفهرة ليوم شتائي مطير او يوم قائظ مغبر. الا ان الفنان ومن خلال نضج تجربته الفنية اعاد التوازن في تنفيذه التقني للاشكال والسطوح على حد سواء، ويتضح هذا التوازن بشكل خاص في اعماله الاخيرة، وذلك حين بدأ الشكل يوسع من مراميه الذاتية ليصبح صلداً وثقيلاً قريباً من مادة النحت، فاصبحت علاقته بالفراغ من ثم اكثر تحدداً وفي الوقت نفسه اكثر تغرباً. ان الفراغ ذاته أصبح يشير الى العمق.

ان التطور في اعمال الفنان علاء بشير لم يتم بمراحل زمنية بل بالتداخل . تداخل اسلوبي شاعري وازن فيه الفنان بين الاسلوبية ووهم الأسلوب. فاحساسه الانطباعي باللون قد ينسحب ابعد، الى انطباعية صافية حيث نقاوة اللون والضياءات المتناثرة. وقد يستعير من السريالية تاليف صور رمزية متداعية تظهر منها حدود الواقع وكانها اشياء مزعومة. وكثيراً ما نجد هذا التداخل في اللوحة الواحدة من حيث توزيع الاشكال على السطح وروحية الاداء. فرغم ان الفنان لا يجزيء السطح التصويري للوحة او يحدد مستوياتها الافقية والعمودية (وهذا التحديد ظهر في بعض لوحاته الحديثة) الا اننا نجد التوزيع التالي:

فوق /فضاء. تحت/ شكل

فوق/ الوان مرتعشة شفافة تنبجس من خلالها اشكال شبحية للمشاحيف وبتنفيذ شبه انطباعي.

تحت/ شكل قد يمثل عظم فخذ وتشكلات جرثومية وبتنفيذ سريالي

(لوحة ـ مقطع من الأهوار ـ)

لقد ظل الفنان لفترة طويلة يواصل الكشف عن الموضوع الانساني من خلال الرؤية التي اوضحناها، لكنه بالقدر الذي واصل هذا الطريق التقي بكثافة غير عادية له من حيث طريقة المعالجة والرؤية الجمالية للشكل والتكوين والمفردات الايضاحية. والحق ان تقنية الفنان وقيمه البصرية تطورتا من نمو باطني للموضوع وذلك بموازاة نزعته الاسلوبية. بالاحرى من النمو الرمزي للموضوع وباطنيته المليئة بالاوضاع الحقيقية والمخمنة. الممكنة على الاطلاق، مضافاً اليه تجسيد التعابير الاكثر مأساوية، تلك التي يستحقها الانسان ولا يستحقها في وضعه البشري. ومثلما تنبسط الفكرة عن شيء في الزمن، فان هذا الانسان الذي رمي في الفضاءات طويلاً، استحال الآن، وبفعل الزمن، الى كتلة صلدة او هيكل اثري يعالج بالمسامير والبراغي والخيوط لكي يقف.. وأية وقفة!

لقد دفع الفنان «الصورة» الى اقصى تجلياتها الرمزية وتداعياتها الحرة وذلك بالاعتماد على المعطى المباشر لحياة الانسان الشخصية، واعني به جسمه، وقد اظهره في ثقله كموجود له ثلاثة ابعاد. يتقدم سطح اللوحة كما لو يستعرض عذاباته امامنا، فيما تنسحب الصحراء او الفضاء خلفه عميقاً، الانسان هنا في محنة. ما من علاقة غير ما يخرج منه او يضاف اليه، وفي الحالتين، هو غريب عنها. ققصه الصدري استحال الى سجن لطائر او مجرد سجن اجوف معتم. جسم بلا رأس، غربان تعشعش فيه. عضو التذكير مغطى برقعة، عضو التأنيث مغطى بكف محروق الصق او خيط: اخصاء وعقم وعقر. رأس رجل مفتوح، طائر في داخله ـ الخيال والرغبة، اجساد نساء متناثرات حول الرأس.

ان جرأة الفنان في اعماله الفنية الاخيرة اوصلت موضوعه الانساني الى مستوى الاوضاع الدرامية العنيفة التي من كثرة ما اعيد توازنها وتركيبها في اشكال غريبة وتحديدات متطرفة تحولت الى ملهاة صفراء. تستعرض، وتستشيط، وتمثل، وتوحي او ترمز. وبمقدار ما سيكشف الفنان الوضع البشري طبقا لمكيدة وجودية غامضة زلزلت كيانه، او مستوى حرية الانسان الغامضة وجساراته، او مستوى رغبة ناغلة نشبت اظافرها في رأس (آدم وحواء). وهي مستويات تستوحيها لوحاته ذات الحجم الكبير، سنرى في تخطيطاته حرية مدهشة وعفوية في ايصال هذه الاوضاع والمستويات الى اشكال مفككة ملغزة عن تعمد وموضحة بلا تعمد. ان الجسم الانساني يستعرض هنا خواطر الذهن.

وعلى مستوى آخر، فان رموز الفنان، رغم التوضيح في الشكل، اصبحت اكثر غموضاً وفي الوقت نفسه اكثر وضوحاً. وذلك ربما بسبب من طبيعة الرمز ذاته. فالرموز تتداخل وتتخارج، ضمن نطاق اوصاف العمل الفني، في علاقات تارة وصفية وتارة تخيلية. احياناً تنسحب الصورة من الرمز، واحياناً اخرى يسحب الرمز الصورة اليه. ان مثال الطائر الذي يتكرر في هذه الصور قد يمثل هذا التداخل. انه الغراب بكل ما ينعته الناس من اوصاف، فهو نذير شؤم. الفنان يستخدمه احياناً بهذا المعنى كما في لوحة «طائر الحقد» حيث نرى هذا الطائر وهو يفقأ عين امرأة. لكن للفنان معنى آخر يستورده من الميثولوجيا: تقول الرواية ان قابيل عندما قتل هابيل احتار بأمر الجثة الفضيحة. الغراب علمه الطريقة. فالغراب يدفن موتاه.. انه يمثل الذكاء والتدبر اذن، لكن هذا الغراب يعود ليصبح رمز الحرية السجينة او رمز الشاهد الذي يشهد بعينيه كيف يتدبر المرء وضعه البشري المؤسف هذا!

لا شك ان الفنان علاء بشير يسبغ على لوحاته معاني قد لا تكتشف في لوحاته. ان عناوين اللوحات تمثل اطاراً بسيطاً لهذا الاسباغ الذي قد يساعدنا في تلمس اكرة الباب المناسب او قد يسلمنا مفتاحاً لا يعود للباب الذي نود فتحه! وفي كل الاحوال ثمة هذا الانسان الذي يعنينا، صورته كما يراها الفنان، وقد أصبح اكثر تحديداً من ذي قبل، اكثر تغرباً ووحشية، انه في محنة يعرف الفنان، كما نعرف نحن او نريد ان نعرف، البعض من اسرارها ومشكلاتها: محنة الحرية والاستشهاد من اجل قضية نبيلة، محنة الانتظارات والمخاوف والقلق والكبت الجنسي والاجتماعي في عالم يضج بالضغوط.

اودو كولترمان

معماريون معاصرون في الوطن العربي



رفعة الجادرجي. دار هديب الحاج حمود. بغداد 1972

أودو كولترمان (1927) كاتب الماني متخصص في الآثار والفلسفة في الجامعات الالمانية وفي النظريات المعمارية في جامعة واشنطن بولاية ميسوري الامريكية. له عدد كبير من الكتب والدراسات في العمارة الحديثة وفي كتاب بعنوان «مهندسون معماريون في العالم الثالث» (دار نشر «دومونت» - كولون، 1980) تناول فيه بالتعريف والتقويم، اعمال ابرز المهندسين المعماريين في العالم الثالث - حسب تقديره - ومن بينهم ستة من العرب هم: ايلي ازاجوري وعبد السلام فراوي وباتريس دي مزيير (المغرب) ومحمد مكية ورفعت الجادرجي (العراق) وراسم بدران (الاردن). وكان كولترمان قد زار العديد من بلدان العالم الثالث اثناء الاعداد لكتابه هذا والتقى شخصيا بالمهندسين المعماريين فيها، وكانت الكويت وسوريا والاردن والسودان والمغرب من جملة تلك البلدان. والموضوع المنشور هنا هو في الواقع ترجمة لتلك الفصول المكرسة للمهندسين المعماريين العرب الستة، اضافة الى مقدمتي الكتاب اللتين ارتأينا نشرهما ايضا لما ورد فيهما من آراء شيقة تعبر عن وجهة نظر هذا الاختصاصي الالماني في مشكلات العمارة في العالم الثالث والوطن العربي من ضمنه، ودون ان يعني ذلك بأي حال من الاحوال الاتفاق التام مع كل اراء الباحث.

— التحرير —

تمهيد

ان هذا الكتاب هو اول محاولة لتقديم احد ميادين النشاط التي لم تنل سوى القليل من العناية . وكل ما يستطيع المرء ان يجده حول الموضوع مقالات نادرة مبعثرة في بطون بعض المجلات تقتصر في معالجتها على جوانب معينة من الموضوع . ولم يظهر حتى الآن اي بحث شامل رغم ان اهمية الموضوع تتطلب ذلك دون شك . وهكذا كانت هذه اول محاولة لتقديم نخبة مختارة من ابرز المهندسين المعماريين في العالم الثالث مع المباني التي قاموا بتصميمها واشرفوا على انشائها والمشروعات التي خططوا لها ومفاهيمهم النظرية . وما ذلك الا ليكون اشارة البدء بالمناقشة حول قيمة ومغزى اعمالهم هذه .

ويكاد جميع المهندسين المعماريين الذين تناولتهم هذه الدراسة ان يكونوا غير معروفين في اوروبا وامريكا وكذلك الامر بالنسبة لاعمالهم فيما عدا ما قد تنشره هذه الصحيفة او تلك من أونة لأخرى عن بناية لاحدهم ، في حين يبقى حتى المختصون لا يعرفون غير النزر اليسير عما قد اصبح الآن حقيقة كبيرة على مقياس واسع . وهناك عامل آخر جدير بالذكر وهو ان المهندسين المعماريين في العالم الثالث لا يملكون الاتصال الكافي بعضهم ببعض ويفتقرون الى الاطلاع على القضايا المتشابهة والحلول المقترحة لها .

ان الاعمال التي قام بها المعماريون الذين يتناولهم هذا الكتاب تشكل عاملا ذا اهمية كبرى في تطور الاقطار المعنية التي وصلت بسرعة مرحلة حصولها على الهوية الخاصة للتعبير عن ارادتها . وتمر معظم اقطار العالم الثالث بمرحلة من النهوض المعماري وسوف يتصف تطورها المقبل بالمباني الاولى المستقلة التي يقوم بتصميمها وبنائها المهندسون المعماريون الوطنيون كل في بلده .

ولا ترمز مثل هذه المباني الى مرحلة جديدة في الاعمار فحسب وانما يمكن اعتبارها رمزا لما يمكن ان يحدث في اقسام اخرى من العالم ، اذا



محمد مكية . المدخل الرئيسي لمكتب ولي العهد . البحرين 1977

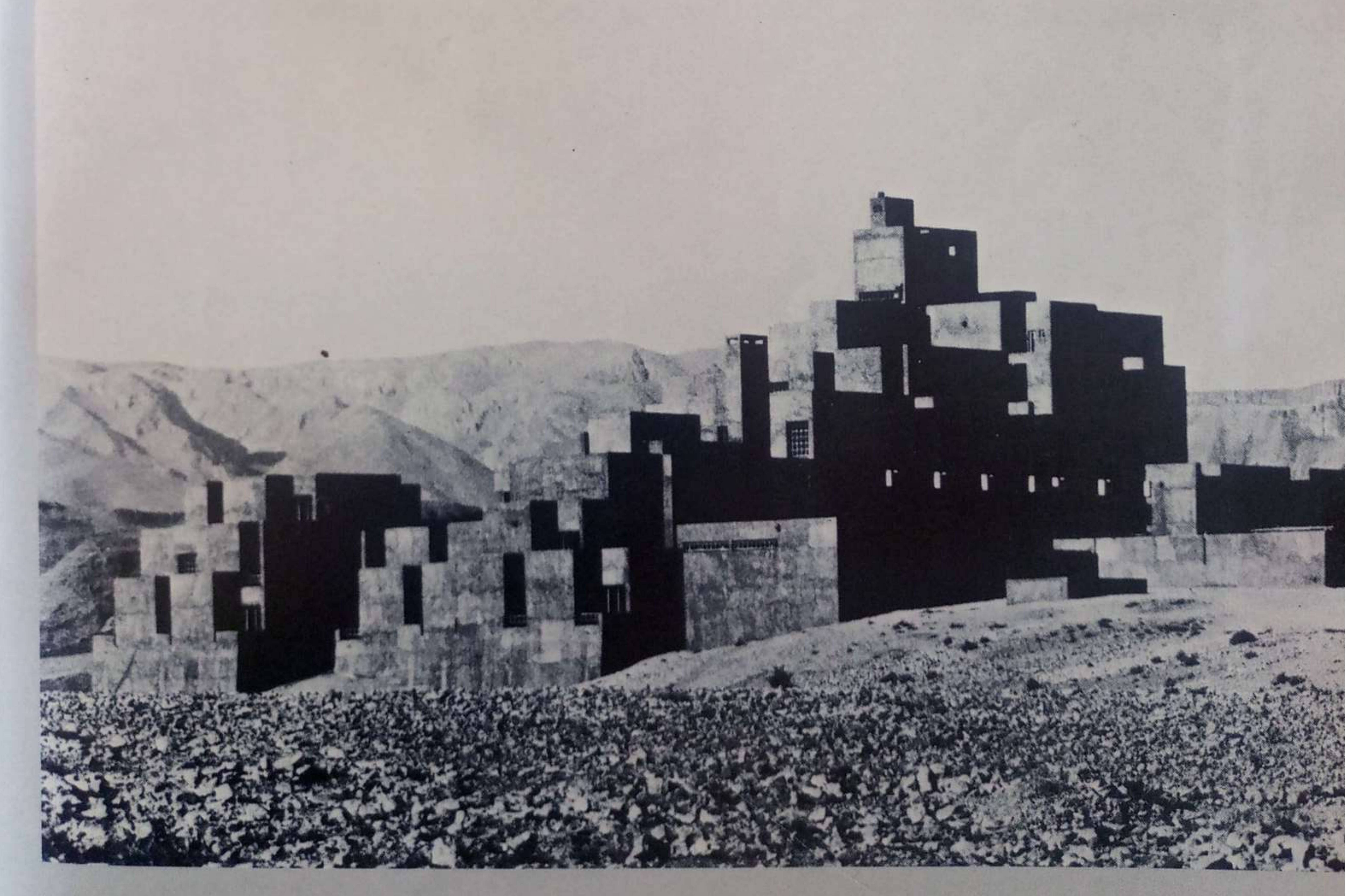
تم تحليل الظروف على الوجه الصحيح . والدرب الذي تسلكه معظم الاقطار والمؤدي الى الاستهلاكية وتبديد الطاقة يحتاج الى نظرة عاجلة جديدة ومن الجائز ان تظهر مجموعة جديدة من القيم الثقافية لاقطار العالم الثالث .

لقد تم اختيار المهندسين المعماريين في هذا الكتاب بالنسبة لاهمية اعمالهم المعمارية ، كل في بلده الخاص وليس على اساس القيم والاحكام السائدة في اوروبا وامريكا . وربما حملت مستويات التطور المتفاوتة في الاقطار المختلفة على الاعتقاد بان المزيد من التأييد قد اعطي الى امريكا اللاتينية والهند . لكن الحقيقة هي ان سبب ذلك يرجع الى النتائج الفعلية المتحققة والتي يمكن اعتبارها دليلا على الوضع في العالم الثالث . كذلك يمكن القول ان لكل من المهندسين المعماريين الافراد درجته الخاصة من الاهمية الا انه من حيث العموم فان من السابق لأوانه وضع القواعد والاحكام القطعية لتقويم اعمالهم .

لقد تم تمثيل كل واحد من المهندسين المعماريين في هذا الكتاب بعدد من الاعمال التي اكملها والاشغال التي خطط لها . وقد نشرنا صورة فوتوغرافية للمعماري مع موجز لتطوره الشخصي والمهني لتصوير وضعه الخاص ، ويشمل ذلك المستوى العام للتطور مع مقارنة الوضع الخاص لوطنه بالنسبة لمراكز التعليم في اوروبا وامريكا التي ما تزال تحتل مكان الصدارة في هذا الميدان . ويقدم تصوير اساليب تطور كل معمار فرد مع اهدافه التصورية الامثلة الواضحة ويتيح للقارىء المجال لعقد المقارنة المثمرة . ومن العوامل التي اثرت في اختيار المهندسين المعماريين ليس فقط كونهم من ابناء العالم الثالث وانما المساهمة المعينة التي قدمها كل منهم لحل القضايا الخاصة بوطنه . وقد اكدنا بصورة خاصة على الجيل الجديد من المعماريين الشبان .

ان هذا الكتاب الموجز الذي يعد الأول من نوعه يساعد القارىء على التوصل الى بعض الاحكام المفيدة الجديدة : في سلسلة من المراحل المتشابهة المتحققة في اقطار متباعدة جغرافيا بعضها عن البعض الآخر تتحقق في زماننا هذا تطورات على جانب كبير من الاهمية في الحقائق التاريخية ليس فقط في ميدان الهندسة المعمارية في الاقطار المذكورة وانما في حياة شعوبها والمستوى الثقافي الذي بلغته . وان هذه لفترة حاسمة في التاريخ لا مثيل لها لتفهم التغير الثقافي – الجغرافي ومغزاه التاريخي ولن نكون مغالين مهما اكدنا على اهميتها .

ع . فراوي وب دي مزير : فندق في بومالن دودادس ، جهة المدخل ، 1972–1974



المقدمة

تركز اهتمام العالم في السنوات الاخيرة بصورة متزايدة على الاقطار الجنوبية على اثر تنامي تأثير التطورات السياسية والاقتصادية الحاصلة في هذه الاقطار على سير الاحداث العالمية . وما من شك انه لتغير حاسم ان ترى الاقطار التي كانت بالامس القريب مستعمرات مستغلة ومسيرة تصبح اليوم شريكة فعالة في الميادين التجارية . والقرارات التي تتخذها اقطار العالم الثالث يمكن ان يكون لها الاثر البعيد في الاقسام الاخرى من العالم . وقد نمت تحت هذه الظروف علاقات جديدة ذاتية

لم يكن احد يتصورها قبل سنوات قلائل . وهنالك عامل ذو اهمية كبرى في تغيير التوازن العالمي في يومنا هذا هو المواد الخام المتنوعة الموجودة في العالم الثالث واعتماد المجتمعات المتقدمة تكنولوجيا على هذه المواد الخام ، وبصورة خاصة النفط . وقد اصبح هذا التغيير واضحا للعيان امام الجميع منذ 1973 وعلى الاخص على اثر ازمة النفط العالمية الاولى .

كيف تبدو المقارنة بين الوضع السياسي والاقتصادي المتغير في اقطار العالم الثالث وبين وضعها الثقافي ؟ هل حدثت فيها تطورات مماثلة في الهندسة المعمارية وتخطيط المدن يمكن ان يكون لها اثر في الاقطار الشمالية في العالم وما هي المساهمة التي قدمها معماريو العالم في سبيل إعادة اعمار بيئتهم ؟ هل هم قادرون على تطوير مفاهيمهم الجديدة بحيث تحسب الحساب بنفس المقياس للعادات الاستهلاكية الحديثة مع الحفاظ على المواد الخام الحيوية والاقتصادية بالطاقة الطبيعية والبشرية ؟ ام هل ان المباني الجديدة في امريكا اللاتينية وجنوب شرق آسيا مستمدة في الغالب من المعرفة التكنيكية التي تم تحقيقها منذ مدة طويلة في الاقطار الصناعية وجرى تطبيقها تطبيقا مكثفا ؟ ان اسئلة من هذا القبيل تفتح بمجرد طرحها آفاقا لا حدود لها من القضايا التي لا يمكن معالجتها الا ببحثها بالتفصيل ودراسة العوامل المحلية المتحكمة بكل حالة منها . لكن شيئا واحدا يبقى اكيدا وهو وجود الدلالات التي تشير الى حصول التغير العام في الوضع الاساسي ، هذا التغير الذي يدخل تحديدات جديدة للقيم الى ميدان الفعاليات الآخذة بتغيير البيئة . ولقد نشرت احدى المجلات الانجليزية المعمارية المعروفة عددا خاصا في 1979 عنوانه « دروس من العالم الثالث » أظهرت فيه ان الحلول في اقطار العالم الثالث قد تصلح للاقتباس منها لمعالجة القضايا في الاقطار الصناعية .(١)

على ان الاجابات على المشاكل العميقة في العالم الثالث ما زالت في مرحلة غير مكتملة حتى الآن بسبب من كون الاحداث ذاتها ما زالت غير مستوعبة ومفهومة من جانب معظم المراقبين ، في حين تتقدم بعض الاطراف المعنية بمناقشات ، الغرض منها زيادة التعقيد في الامور وخلق التناقض في الظروف القائمة .

ان على مهندسي العالم الثالث ان يواجهوا القضايا ويجدوا لها الحلول في حين ان هذه القضايا ما زالت بلا حل في اي مكان آخر . وعليهم ان يقوموا بذلك في سباق مفتوح مع زملائهم من الاقطار المتطورة الذين سبق لهم ان حققوا في الغالب نجاحات كبيرة في قضايا التكنولوجيا والادارة والاستراتيجية المالية بل حتى في اقامة العلاقات مع المستثمرين من العالم الثالث . وفي الكثير من الحالات هناك تقبل لا روية فيه من قبل الطبقات الحاكمة في قسم معين من العالم لطراز العمارة لطبقة حاكمة في قسم آخر من العالم ، وغالبا ما يطلق على ذلك تلطيفا تعبير « مساعدات الاعمار » . وليس من قبيل المصادفة ان تجد ان معظم المباني في البلاد العربية مصممة من قبل المعماريين من غير العرب ، وليس من قبيل المصادفة كذلك ان الكثير من مشروعات الاسكان من المباني عالية الكثافة ومسبقة الصنع التي ثبت فشلها الكلي في اوروبا ما زالت تجد من يدعو ويروج لها بحماسة في العالم الثالث ويشجعها على اعتبار انها الحل الاقتصادي والمعقول لمشاكل الاسكان .

على انه من الخطأ الافتراض بانه بالنظر للاخطاء والهفوات المفجعة ليس ثمة من بديل يمكن بواسطته اقتباس المعالم الرئيسية للتكنولوجيا الغربية والانتفاع بها على اساس من التفاعل الهارموني بينها وبين التراث الثقافي القومي . يسهم المهندسون المعماريون من اقطار العالم الثالث في العملية الوحيدة الهادفة لتأكيد الاستقلال الثقافي لبلادهم وانه لمن المهم بالنسبة لهم ان ينظروا الى مشاكل بلادهم من الزاوية الصحيحة : وان الامر لفي يدهم لكي يقرروا الشكل الذي تتكون عليه بيوتهم ومدنهم والقيم والاسس التي يستندون عليها في وضع قراراتهم الهامة النهائية . وفي معظم الحالات قد يكون من غير المهم تماما ان تظهر واجهة البناء بهذا الشكل او ذاك او ان توضع في المبنى هذه الزخرفة او تلك الحلية ، وفي حالات اخرى كثيرا ما تكون كمية البناء التي يشتمل عليها العمل موجبة للانتقاص من جودته بسبب المقاييس الضخمة من الفقر والحرمان التي يجب قهرها . وتتصف الهندسة المعمارية في العالم الثالث اكثر من الاماكن الاخرى بالتفاوت المفجع بين الضرورات الحيوية والنقص في الوسائل .

وحتى الاخلاق المهنية للمهندس المعماري ، التي تعار لها الاهمية الكبرى في الاقطار الصناعية ، قد تصبح احيانا موضع التساؤل في العالم الثالث او تثقل بالمسؤوليات الجديدة . وينبغي ان تضاف الى مهنة المعماري المسؤوليات والفعاليات الشاملة الجديدة اذا اريد لها تحقيق الاعمال النافعة المعقولة في هذا الميدان . وكما يدل على ذلك المعنى الاصلي للكلمة فان المهندس المعماري يجب ان يكون اكثر من مصمم للبيوت او غيرها من الاشياء بناء على طلب الزبائن الاثرياء او قليلي الثراء . وقد طلب المهندس المعماري المصري الكبير **حسن فتحي** ايجاد وحدة جديدة بين المصمم والبناء ومستعمل المبنى حين كتب « ان المهندس المعماري لا يصمم في العادة الى الفلاحين في قراهم . ولا يخطر على بال الفلاح ان يستعين بالمعماري : كما لا يخطر على بال المعماري ان يشتغل بالموارد البائسة التي يمتلكها الفلاحون . ان المعماريين يصممون للاغنياء ويفكرون بالمبالغ التي يستطيع الاغنياء دفعها » .

الا ان العمل الحقيقي للمهندس المعماري في العالم الثالث معرض للعرقلة من قبل الجماعات السياسية الى درجة قد تفوق العرقلة المتأتية من الفوارق الاجتماعية . وكثيرا ما يتعذر تنفيذ الحل الصحيح بسبب العوامل التي تتناقض تناقضا قطريا مع الاحتياجات ، وينشأ عن ذلك طراز معماري معاكس تماما لما تحتاجه ظروف اقطار العالم الثالث . وقد اوردت المهندسة المعمارية الباكستانية الشابة **ياسمين لاري** وصفا محزنا لتجاربها في محاضرة القتها في 1975 وتصلح نموذجا للاوضاع السائدة في العديد من اقطار العالم الثالث : طلب مني احد الاشخاص البارزين في الفئة الحاكمة ذات مرة ان اقوم بتصميم عمارات سكنية عالية من الشقق لذوي الدخل المنخفض في احدى المدن الصغيرة . فرفضت وبينت رأيي بان ذلك ليس بالحل الصحيح للقضية . وحين اصر وحاول اجباري على قبول التكليف رغم ايضاحاتي ، سألته لماذا اخذ رأيي المهني في الامر اصلا . وكان جوابه ذا اهمية خاصة لانه اعطاني نظرة صائبة الى العقلية التي تسود السلطة . قال لي : « يا سيدة لاري ان العمارة السكنية العالية جيدة لانها لا تحتوي الا على مدخل واحد ومخرج واحد فقط . واذا اردنا التفتيش عن العناصر المخربة يكون من الاسهل علينا القاء القبض عليهم في العمارة السكنية الضخمة » . وانه لمن المفجع ان العديد من حكومات العالم الثالث تفكر على هذه الشاكلة ، ويعني ذلك انها لا تقدم اية مساعدة اساسية الى المهندس المعماري . ان الحكومات والاجهزة البيروقراطية وقوى البوليس والجيش تقوم على اساس القوة والاخضاع لكن ما يحتاجه العالم الثالث لحل مشاكله هو الانظمة الانسانية .

لقد غدت الهندسة المعمارية في العالم الثالث مسألة ذات خطورة حيوية ، وتتوقف مصائر الكثيرين من الناس على الجهود التي يبذلها الكثيرين لتحقيق غرضه المفهوم على الوجه الصحيح والمشاكل التي يترتب حلها على المهندسين المعماريين هي نفس المشاكل التي تواجهها جماهير الشعب سواء كانت متمثلة في مدينة سكنية للعاملين في احد المصانع في الهند او قرية سياحية في شمال افريقيا او سوق عصرية في سنغافورة او مكتبة في بوينوس أيرس . وفي كثير من الحالات ينصب الاهتمام على تحسين الظروف السيئة او على تقديم المساعدة على هيئة برامج العون الذاتي ، مما لم يكن يعتبر في السابق من الواجبات التي تقع ضمن ميدان الهندسة المعمارية التقليدية . ولقد كان المعماريون في زامبيا على حق حين تحدثوا عن الاحياء الفقيرة



ازاجوري . عمارة في الرباط . 1975

ومستوطنات شاغلي البيوت على اعتبار انها اول دليل على « منظومة للتخطيط في عهد ما بعد الاستعمار التي تتيح الفرصة للتقاليد الديناميكية والمقومات الخاصة لافريقيا لتطوير نظامها المدني الخاص »

ومن اخطر التحديات التي يجابهها المهندسون المعماريون في العالم الثالث اصلاح الاحياء الفقيرة التي تعيش فيها الاغلبية الساحقة من سكان العالم في يومنا هذا ، وعلى المؤرخ المعماري ان يكون بمستوى المسؤولية ويدمج مع التقاليد المعمارية المتفتحة باستمرار جميع الاحياء الفقيرة ومستوطنات الاكواخ الحقيرة المبعثرة على اطراف المدن والتي انشأها الفقراء لانفسهم بمواردهم النزرة . وان الكتب التي نشرت حاملة العناوين « الاحياء الفقيرة والأمل ؟» و « مستوطنات الاكواخ في العالم الثالث »(٤) هي الدلالات الاولى على التغير الحاصل في الموقف .

ان ابعاد القضايا الباقية بلا حل في المدن الضخمة في العالم الثالث حيث تزداد اعداد السكان بسرعة تزيد كثيرا عما هو الحال في مدن الامم الصناعية ، هذه القضايا قد نمت الى درجة لم يعد في الامكان تقديرها بصورة احصائية او اتخاذ الخطوات لحلها . وعلى الرغم من الجهود — بل ربما بسبب من هذه الجهود — التي يبذلها في هذا الشأن مخططو المدن والرسميون والمهندسون المعماريون والمؤسسات الخيرية العديدة فان عدد الاحياء الفقيرة والمساكن البائسة في ازدياد مستمر . وتعطي التقديرات ان في كلكتا وحدها مليون ساكن لا مأوى لهم يلجأون اليه والذين يكونون سعداء لو انهم وجدوا لانفسهم مكاناً حتى في افقر الاحياء.

هكذا يستطيع المرء ، بل يجب عليه ، ان ينظر الى حقيقة وضع هذه المناطق المحرومة من جوانبها المتعددة والى النتائج المختلفة المترتبة عليها . ان ما يقرب من ثلث الجنس البشري يعيشون اليوم في مساكن لا يمكن في الحقيقة اعتبارها من المباني وكثير منهم في الواقع يعيشون بلا وقاية من اي شكل كان ضد العناصر الطبيعية ودون اي ستر وخصوصية اساسية . وعند النظر الى الموضوع من هذه الزاوية تصبح قضية الاحياء الفقيرة مشكلة ذات بعد يختلف كل الاختلاف . والمعماريون الشبان على حق اذ يشيرون الى الدروس المستمدة من نشاط الناس الذين يقومون ببناء بيوتهم بالاشكال التي يرويدونها حين يقدرون بصورة واقعية الموارد المتاحة لهم . ان قضايا الشكل والاعتبارات الجمالية التي تلصق بالهندسة المعمارية التقليدية تكون غير ذات موضوع بالنسبة لنتائج هذا النوع من المجهودات .

في دراسة **ليونا فريدمان** نشرت قبل بضع سنوات ، والتي ما زالت الاراء التي وردت فيها غير مستوعبة تماما ، حذر من سيطرة اوهام الماضي على افكار الناس واقترح اعتماد تصورات عديدة قد تؤدي الى التحول : وبامكاننا ان نستشف فكرته الاساسية بوضوح في العنوان الفرعي لمقالته .. « كيف يمكن ان يؤدي النقص ، الى النجاح في اجتناب الكارثة »(5)

ويرى **فريدمان** ان الثروة المزعومة في العالم الحديث ليست في الحقيقة بثروة ابدا ، وانما هي تبديد غبي لما عندنا من تراث . وينطبق ذلك على الغذاء والمواد الخام وموارد الطاقة ووسائل الاتصالات . وفي رأيه ان تشخيص التقدير الخاطيء يجعل التغيير ممكنا ويبدو ان هذا التشخيص سوف يأتي في الاول من تلك الاقسام من العالم المحتاجة الى التغيير اكثر من غيرها .

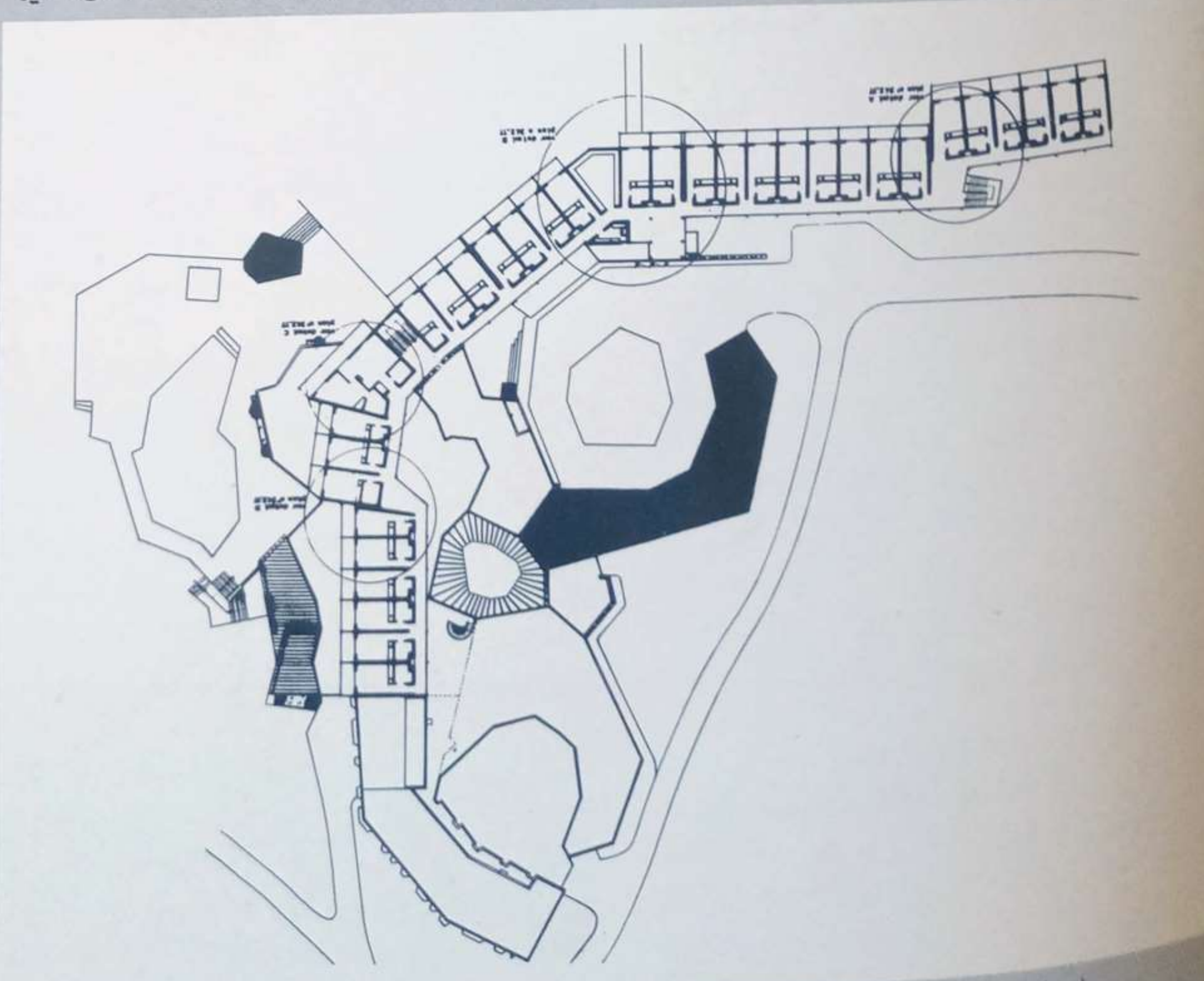
وانه لمن دلالات التغير ان المهندسين المعماريين اتفقوا في 1979 على ميثاق صار يعرف باسم ميثاق **ماجو بيجو** ويمكن اعتباره بديلا لميثاق 1933 الذي كان قد صدر في اثينا . وحتى هذا المجهود تأثر الى حد بعيد بمثاليات النصف الشمالي من الكرة الارضية . وقد انتقد **كريستيان ك . لين** المفاهيم الاساسية فيه بالقول « ما هي الاهمية الحقيقية التي يمكن ان

ازاجوري . فيلا في المعسكر السياحي في كابونيجرو على البحر المتوسط . 1976

تكون للمواثيق المتأثرة بالشمال الصناعي بالنسبة الى عالم ما زال اهتمامه الرئيسي منصبا على العيش من يوم لآخر ولا يملك سوى الموارد الضئيلة من الغذاء والملجأ »(6) . الا ان تغير المكان له اهمية خاصة . فبدلا من العاصمة اليونانية التي تمثل جوهر التقاليد الغربية تظهر مدينة **الأنكا ماجو بيجو** من احد اقسام العالم الثالث .

ان مركز الفعالية المعمارية قد انتقل من النصف الشمالي الى النصف الجنوبي من الكرة الارضية ، من التقليد الغربي الى تقليد جديد يتجاوزه . لقد اصبح البحث عن الهوية في العالم الثالث عاملا على جانب من الحيوية .

ومع مرور الزمن حدث تحول من اليوتوبيا الى الواقع ، من الانفصال والانعزال الى الوحدة والتركيب ، من الاشكال المذهبية للبيروقراطية الى الاشكال الانسانية . في 1933 كان الاعتقاد ما يزال سائدا بان التكنولوجيا قادرة على حل كافة المشاكل ، لكن هذا الرأي قد استعيض عنه الآن بوعي واقعي يستوجب النوع الصحيح من التكنولوجيا لكل حالة خاصة على حدة . ان **« الهندسة المعمارية الحديثة » لكوربوزيه وجروبيوس وميزفان در روهه قد تركت مكانها لهندسة معمارية اقل ضخامة لكنها اكثر اهمية وهدفها الاول والاهم هو ايجاد الحلول البشرية للقضايا . وان مجيء هذا المفهوم بهذه القوة من العالم الثالث انما**



١ . ازاجوري : تخطيط المعسكر السياحي في كابو نيجرو على البحر المتوسط في المغرب ، بدأ في 1967

هو من سمات عصرنا وهو دليل الامل على الحلول الممكنة التي قد يتم تطبيقها في سائر ارجاء العالم .

ايلي أزاجوري

كانت الهندسة المعمارية في المغرب منذ بداياتها التاريخية حتى يومنا الحاضر حلقة وصل هامة بين اساليب البناء الاوروبية والافريقية . ولم تخرج حتى الهندسة المعمارية الفرنسية الكولونيالية عن هذا التقليد . ولقد بذل المهندسون المعماريون مثل جورج كانديليس وشركة اتبات افريك الجهود المكثفة لحل القضايا الراهنة في هذا القطر وطوروا طرازات من تصميمات المساكن كنماذج تصلح لا للمغرب وحده بل تتعدى ذلك الى خارج الحدود . الا ان التخلص من المبادىء التي ثبتها المعماريون الفرنسيون سار بخطوات وئيدة بطيئة ، وقاد المسيرة على هذا الدرب مجموعة من المعماريين المغاربة الشبان مرحلة بعد مرحلة . ولقد اثبتت اشغال **ازاجوري** في الدار البيضاء وغيرها من المدن المغربية انه احد المهندسين المعماريين الرئيسيين الذين حددوا معالم الهندسة المعمارية وصورتها في المغرب في عصرنا الحالي .

ولد ايلي ازاجوري في الدار البيضاء في المغرب وتلقى علومه في مدرسة الفنون الجميلة في باريس في الفترة بين 1936 و 1974 برعاية اوجست بيريه المشهور . وقد تنقل بين الاقطار الاوروبية المختلفة بين 1947، 1949 وخاصة في الدول الاسكندنافية حيث عمل لاكثر من 18 شهرا في مكتب رالف ارسكين . بعد ذلك افتتح مكتبه في الدار البيضاء في 1949 .

وقد اقتصرت اعماله الاولى على الطرازات الاساسية للمباني التي كانت تحتاجها بلدية الدار البيضاء : المدارس ومراكز رعاية الطفل الى جانب الدور السكنية لذوي الدخل الواطىء .

واستطاع ازاجوري مواصلة العمل الذي كان قد بدأه المهندسون المعماريون تحت الادارة الفرنسية . ويمكن اعتبار المركز المدرسي الذي صممه للدار البيضاء . في 1960 كجزء من التقليد السائد آنذاك للهندسة المعمارية الكولونيالية . وهو عبارة عن انشاء بسيط من هيكل من الخرسانة المسلحة مع جدران تحشية من الآجر. وقد اكد المهندسون المعماريون بصورة خاصة على تكامل الساحات المكشوفة مما يعطي للطلبة الحماية من العناصر الطبيعية ويوفر لهم الظل بالدرجة الاولى، في كل من الدور الارضي والدور الاول في حين يسمح بالتهوية الجيدة داخل المبنى. وقد تم تخطيط المباني المربعة ووضعها بحيث تسمح بجعل المناطق المكشوفة جزءا اساسيا من التصميم.

على انه بقدر ما يمكن النظر الى الاعمال الاولى لازاجوري على انها جزء من التقليد الفرنسي يمكن القول في الوقت نفسه انها تمثل بذات القدر البادرات الاولى لنشوء الهندسة المعمارية المغربية الوطنية . وتكشف الشقق السكنية البلدية التي بنيت في 1969 في درب جيد في الرباط عن الابتعاد التدريجي عن الافكار والمناهج القديمة . وتتكون هذه المباني من مجمعات شققية طويلة ذات اربعة ادوار تتشابه مع بعضها تشابها كبيرا وتنقسم الى اربع مجموعات بواسطة اربعة مداخل فردية تتألف من مركبات محورة . ويعطي الانطباع العام انشاءا مونوليثيا كما يكشف عن النقص الواضح في الاموال المتيسرة للمشروع . وهذه المدينة السكنية ، واحدة من المشروعات السكنية التي انشأتها الدولة في المغرب على ذات الخطوط التي كانت متبعة آنذاك في اقطار متعددة من العالم . الا ان المقارنة بين عدد من المشروعات السكنية المصممة من قبل **كانديليس وأتبات** في الدار البيضاء يبرز عددا من نقاط التباين : كلا الطرازين مصممان بكلفة رخيصة ، الا ان المعماريين الفرنسيين كانوا اكثر نجاحا في اقتباس التقاليد العربية وضمها في الغرف الخاصة في كافة الادوار . وتتناوب في شقق **ازاجوري** الغرف المفتوحة والمغلقة غير ان اسلوب تحقيق التناوب في هذه الحالة تمثل فقط في ازالة جدران الآجر وذلك اقل اثرا من الناحية المعمارية من التأكيد التكعيبي البلاستيكي على المساحات المكشوفة في المباني السكنية التي صممها **كانديليس** . الا ان تاثير **ايلي ازاجوري** يزداد عمقا عندما يركز على الوحدات السكنية الصغيرة كالبيوت شبه المنفصلة في الرباط في 1960 حيث نجح في ترتيب الوحدات بصورة معمارية ضمنت المسافة داخل كل وحدة وحقق بذلك بيئة سكنية عامة ذات خصائص معمارية عالية. وقد ابقيت فتحات الشبابيك صغيرة على قدر المستطاع لحجب اشعة الشمس القوية. وتوجد فسحة مكشوفة في الادوار العليا لتسمح بالتهوية عن طريق حجابات جدارية مخرمة.

ويمكن كذلك مشاهدة هذا التركيز للنوعية على غرض معين في بيت المهندس المعماري ومكتبه في الدار البيضاء في 1966 . والبناء مشيد من الخرسانة المسلحة ويعطي الاطار الهيكلي الذي يشكل الصفة المميزة لهذه المادة وضوحا في الخطوط وتناسبا يبعث على الانشراح للمجمع بكامله . وقد تمت الاستفادة من انحدار الارض لاعطاء مساحة سكنية الى فوق والى مكتب المهندس المعماري الملاصق للبيت في الاسفل ، وبذلك انقسم البناءان حسب الاداء الوظيفي لكل منهما .

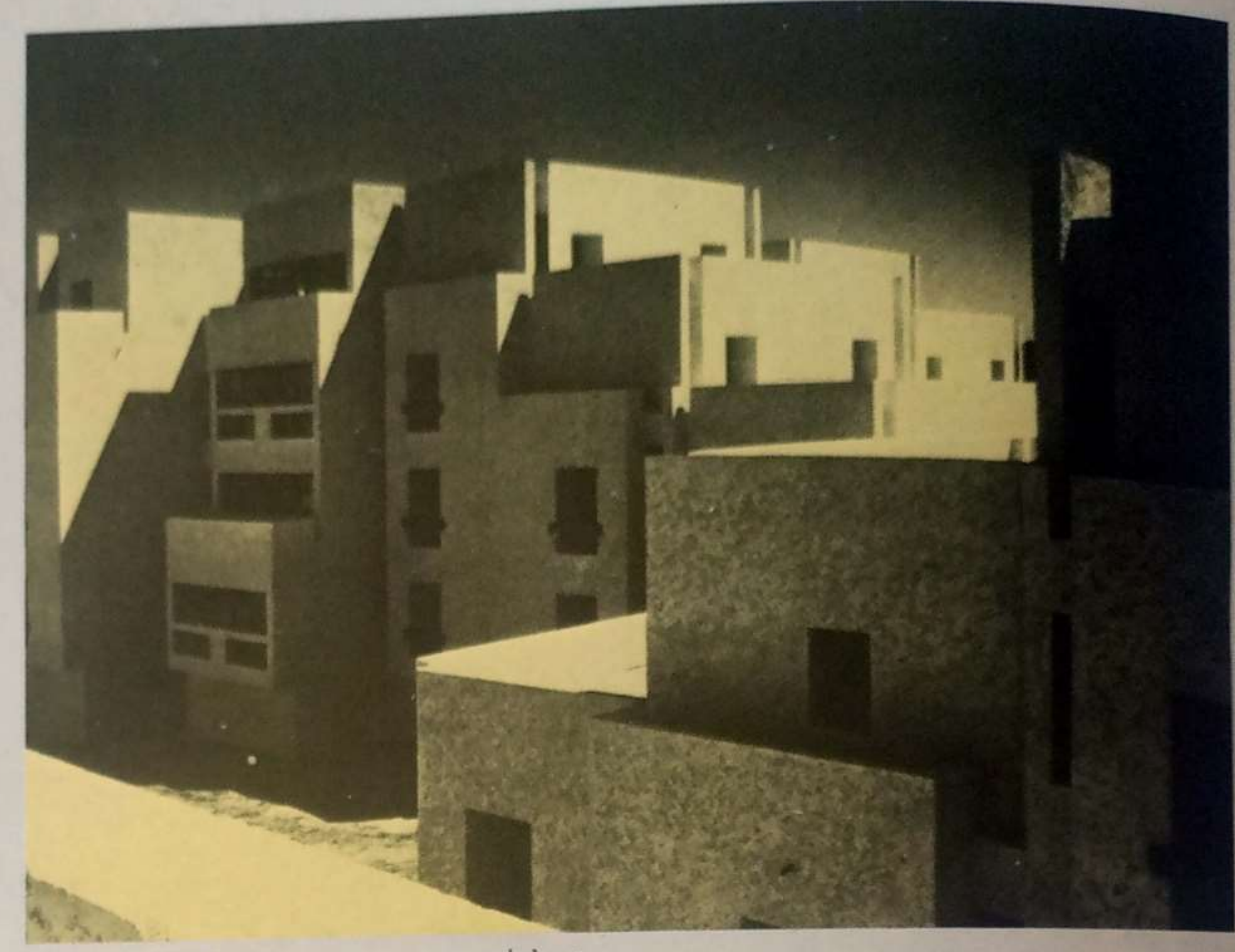
لقد تعاون ايلي ازاجوري مع المعماريين بيير ماس ومراد بن مبارك وكلود بوريه وجان بول اشتير ، المسؤولين عن اعادة اعمار مدينة اغادير التي خربتها الزلازل في 1960 . وقدم لذلك الغرض خمسة مباني من بين المركز الصحي ووزارة العدل . وقد كان الاعتبار الغالب في هذه المباني الصمود للزلازل التي قد تقع في المستقبل . وتتوافق الخطوط المميزة لوزارة العدل مع الملامح المعمارية الفرنسية التي مازالت سائدة في المنطقة .

ومن المباني الهامة في تطور هذا المعمار التي تشكل احد المعالم على طريق تطور الهندسة المعمارية الوطنية في المغرب مركز المجلس البلدي في الرباط الذي تم اكماله في 1967 . ويضم هذا المبنى الادارات البلدية المختلفة كدائرة البريد وخدمة الاطفاء الى جانب النواحي الاجتماعية الاخرى في البلدة. وتتسع قاعة الاجتماع الكبرى المخصصة للمناسبات العامة الى اربعمائة شخص وتحدد شكل السقف وتجعله على هيئة اجنحة الفراشة. ويمتزج المبنى مع المنظر المدني من جهة الشارع بواسطة سور منخفض. بواسطة سور منخفض .

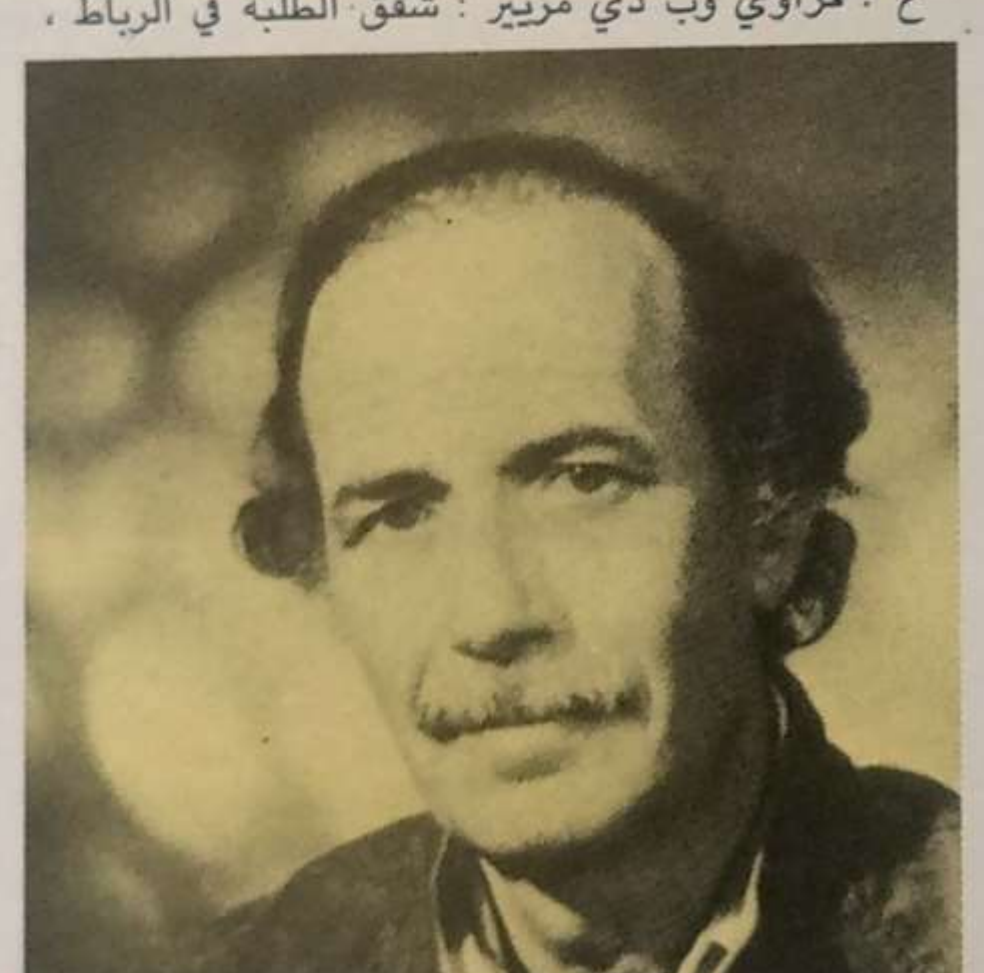
وفيما عدا بناياته في **أغادير** والمركز البلدي في **الرباط** قام **ايلي ازاجوري** ببناء عدد كبير من الدور المنفصلة والمباني التجارية . وكانت لبعض هذه المباني مشاكل ناشئة عن تعدد الاغراض وكان على المهندس المعماري ان يجد لها الحل المناسب . فللعمارة المكتبية والسكنية ناطحة السحاب التي شيدت في الدار البيضاء في 1968 ستارات حاجبة للشمس مصممة للمكاتب والشرفات والشقق وقد تم تشييد بناية مماثلة لها في 1976 لشركة BCM في **مكناس** ويمكن اعتبارها محاولة للتوحيد بين منطقة السكن والعمل في طراز معماري واحد ضمن البيئة المدنية. وتم بناء مخزن **ماندا** في **الرباط** في 1975-1976 ومخزن لبيع الاحذية في الدار البيضاء وكان **ازاجوري** المصمم المسؤول عن التجهيز الداخلي والاثاث. [illegible] .

وتتوجت الاوجه المختلفة لجهودات ازاجوري في عمله في مجمعات الراحة التي تندمج بصورة جيدة للغاية مع البيئة الطبيعية المحيطة وتجمع بين التراث الوطني القديم والوسائل العصرية . ولقد قام **ازاجوري** بالاعمال في **كابو نيجرو** على الساحل المغربي من البحر الابيض المتوسط منذ 1967 كما كان المسؤول عن وسائل السياحة في فندق الطير ومطعم بيتي ميرو وغير ذلك من الوسائل السياحية . ويتمثل المفهوم العام في قرية مشيدة على الطراز المغربي التقليدي القديم وقد ادخلت خصائص هذه القرية عمدا كاحد العناصر في الصفات السياحية للهندسة المعمارية للمنطقة . ويتسع مركز **كابو نيجرو الى ما بين اربعة آلاف وخمسة آلاف سرير اضافة الى المباني السياحية المستقلة.**

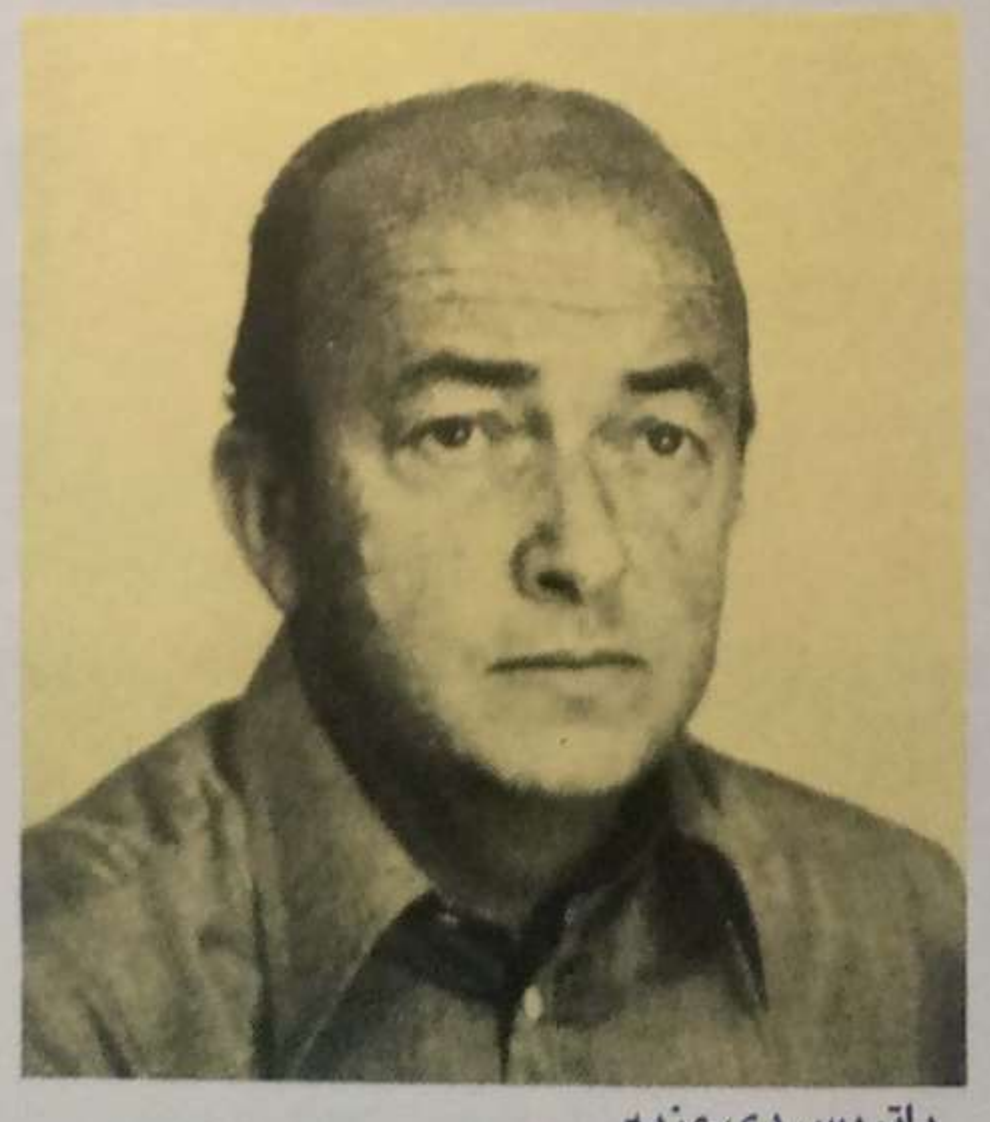
وكان فندق الطير الذي يحتوي على 270 سريرا جزءا من المرحلة الاولى في اعمار كابو نيجرو ويستفيد من الانشاءات الزاوية للانفتاح حول وسائل السباحة.



ع . فراوي وب دي مزيير : شقق الطلبة في الرباط ،



عبد السلام الفراوي



باتريس دي مزيير

وقد ساهم ازاجوري في تنشيط العناصر المغربية التقليدية في الزخرفة الجدارية والاثاث وبواعث زخرفة الارضيات واستفاد منها للحصول على الوحدة في داخل مطعم بيتي ميرو . وتشتمل هذه القرية السياحية على الدور المنفصلة كذلك : فيلا بونين المشيدة في 1977 وفيلا ابيتول المشيدة في 1976 وفق التقليد التكعيبي على الصورة المتمثلة في بناء البيوت المغربية الوطنية .

تشكل الانجازات المعمارية لايلي ازاجوري حتى الآن قسما هاما من استقلالية الهندسة المعمارية المعاصرة في المغرب . وعند النظر اليه بالاشتراك مع عبد السلام فراوي وباتريس دي مزيير ومراد بن مبارك و أ . امزلاج ندرك بوضوح مدى الابتعاد المستمر عن التقليد الكولونيالي . وقد وصل مستوى التطور الآن مرحلة تشابه المستوى البنائي في فرنسا واسبانيا بصرف النظر عن التطور الصناعي والتكنولوجي في القطر . وقبل جيل واحد كانت التبعية للاساليب الكولونيالية هي السائدة في هذا المجال الا ان الامور وصلت مرحلة اصبحت فيها الهندسة المعمارية المغربية جزءا اساسيا من اللغة العالمية للهندسة المعمارية . وقد تأثر هذا التحول تأثرا كبيرا بالنشاط المستمد من التقاليد القديمة للقطر .

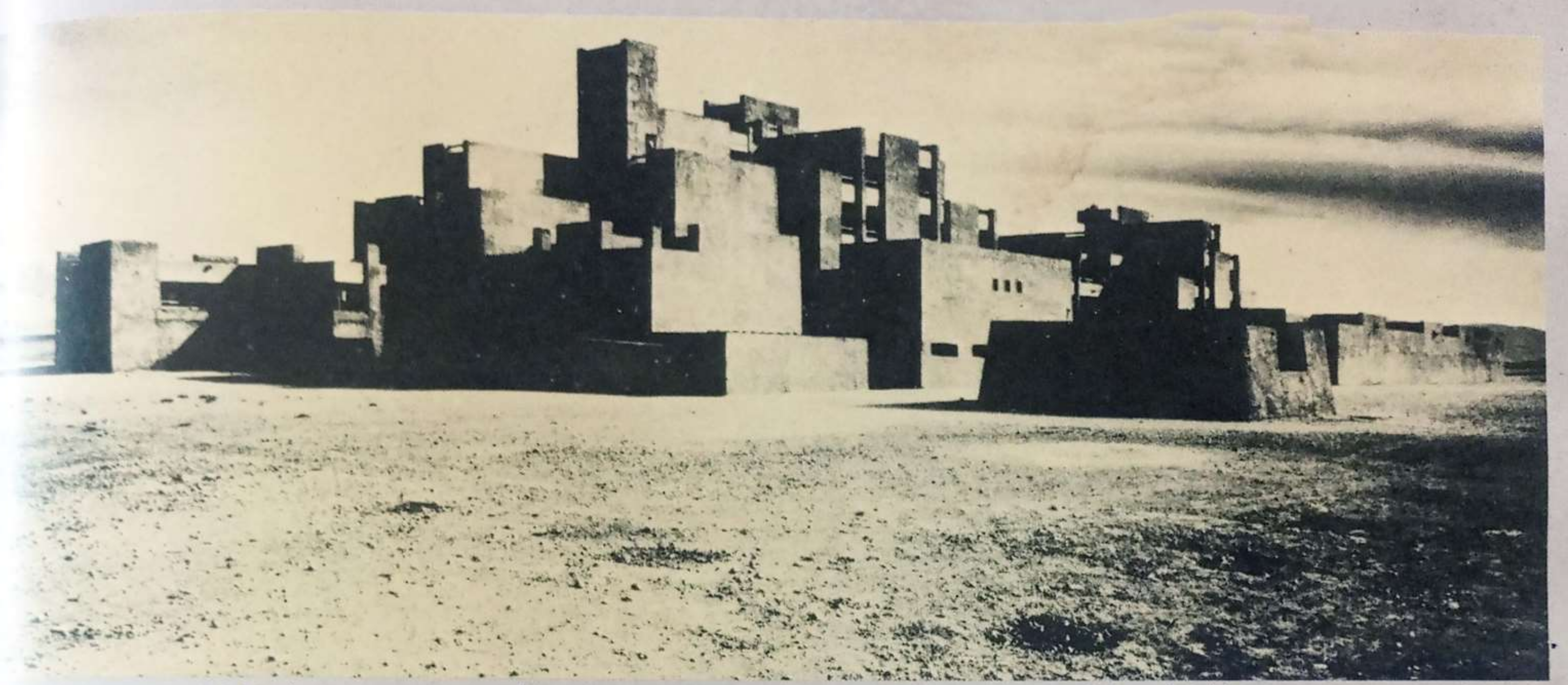
عبد السلام فراوي وباتريس دي مزيير

تجمع المباني التي صممها عبد السلام فراوي وباتريس دي مزيير كذلك بين التقاليد القديمة التي شكلت حلقة الوصل بين قارتي اوروبا وافريقيا لعدة قرون وتتوجت بالتراث الاسلامي في البحر الابيض المتوسط الذي وحد بين اسبانيا وشمال افريقيا . وكما هو الحال في المباني التي صممها ازاجوري ، يظهر تطور هذين المهندسين المعماريين بدوره تقدما تدريجيا مرحليا نحو خلق الطراز الفردي ويأخذ طريقه من البنايات الاولى المتأثرة تأثرا شديدا بالافكار الفرنسية عن الطرازات والتصميمات للاعمال الحديثة التي تستلهم التقاليد المغربية العريقة . ومن ابرز عناصر هذا التطور اقطار العالم الثالث .

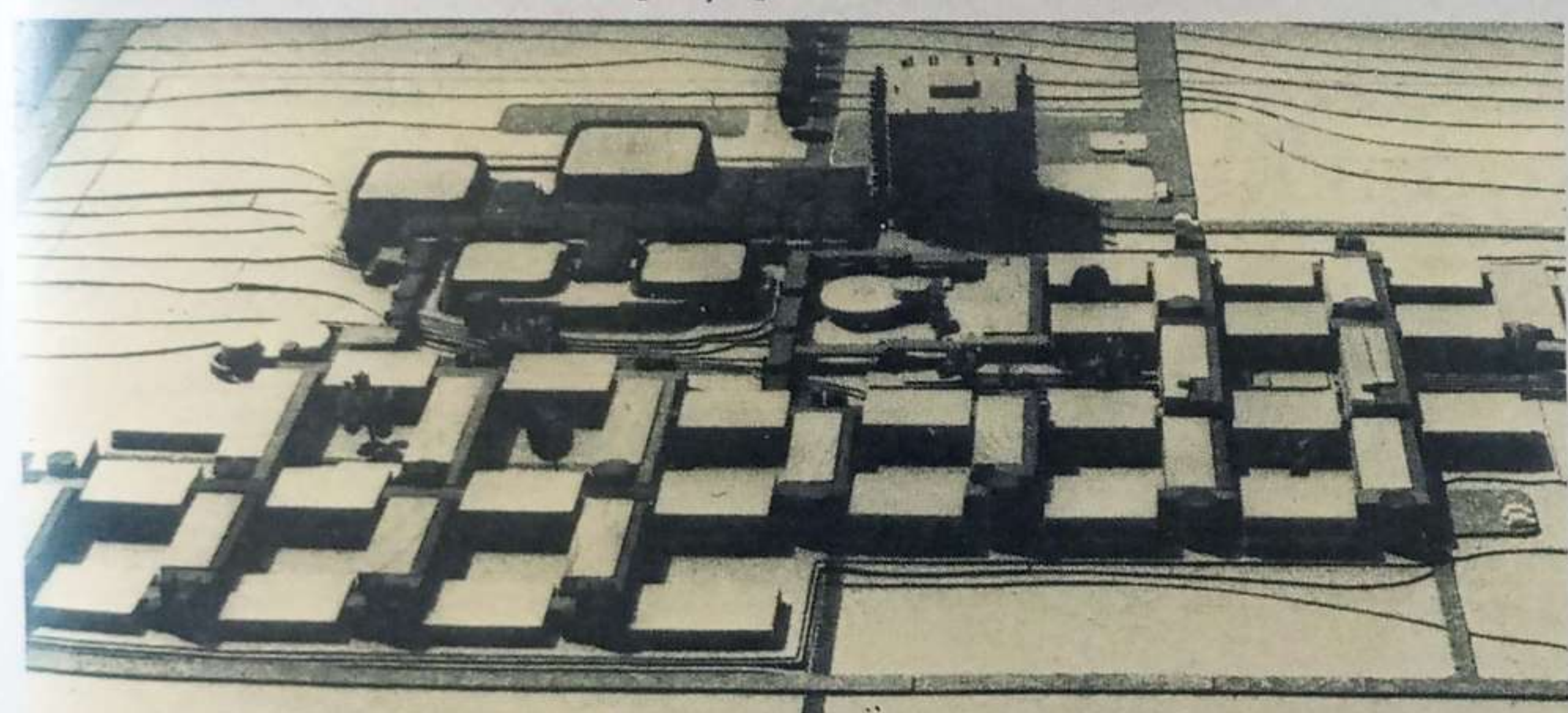
ولد عبد السلام فراوي في القنيطرة في المغرب عام 1928 وتلقى علومه في باريس حيث حصل على الدبلوما من مدرسة الهندسة المعمارية الخاصة سنة 1969ـ1961 ثم افتتح مكتبه الخاص للهندسة المعمارية بالاشتراك مع باتريس دي مزيير . اما باتريس دي مزيير فقد ولد في الرباط 1930 ودرس كذلك في باريس وحصل على الدبلوما في 1956 مثل عبد السلام فراوي . وقد عمل لفترة قصيرة بين 1958 و1959 في الجزائر قبل ان يقرر الاقدام على الدخول في المشاركة المهنية مع عبد السلام فراوي .

وكانت المشروعات والمباني الاولى من هذا الفريق متأثرة تأثرا شديدا بالفكر الفرنسي كما تعلمه المعماران الشابان خلال دراستهما في فرنسا . وفي 1962 صمما جامعا في اليوسفية لتدريس القرآن وحمامات مراكشية وحديقة مفتوحة مصممة بطراز مستطيل وفق الاسلوب المعماري الاوروبي الذي كان سائدا آنذاك ولا يتميز الا بمشاركة ضئيلة مع التراث الاسلامي رغم ان وظيفة البناء الاساسية كانت تكمن في التراث المغربي . وتكشف المعالجة النظرية الغالبة للقضية عن قدر غير قليل من الحيرة والتردد . وفي 1963 صمم الاثنان مبنى مكتبيا في طنجة يرتكز بعضه على الدعامات ـ وفيه تعزز تأثير الخرسانة المسلحة المستعملة في البناء مع بعض المعالم الخاصة كاستعمال الستارات الحاجبة للشمس على طول الواجهة على غرار ما كان يستعمله المعماريون الفرنسيون الكولونياليون .

في 1964 عهد الى **فراوي ودي مزيير** بعدة مهمات تم انشاؤها آنذاك : الدور السكنية لمجلس بلدية **اغادير** كجزء من اعادة اعمار المدينة على الساحل المغربي على المحيط الاطلسي التي خربتها الزلازل عام 1960 ، وروضة للاطفال في الرباط ووسائل لنادي البحر المتوسط في **مالاباطا** . وقد جاءت روضة الاطفال في الرباط بتصميم « حديث » بقياسات مناسبة للمنتفعين بها مع اجنحة تحيط بفناء داخلي مكشوف ، اما الشقق السكنية في **اغادير** فكانت على هيئة مبان مستقيمة بارتفاع اربعة ادوار من حيث العموم ، وفق التقليد المعماري الفرنسي المغربي في حين اظهر النادي السياحي في **مالاباطا** علامات واضحة على اعادة بعث التراث المغربي القديم



ع . فراوي وب دي مزيير : فندق القلعة في مجونا في جنوب المغرب ، 1972 — 1974



ع . فراوي وب دي مزيير : نموذج لكلية الطب في جامعة الرباط

واضحة على اعادة بعث التراث المغربي القديم. وترى هنا سلسلة من الفناءات واحواض السباحة تحيط بها مباني غرف النوم بارتفاع عدة ادوار وتنفتح ليس نحو الخارج كما هو الحال في الشقق السياحية الغربية وانما نحو الداخل وفق التراث التقليدي العربي.

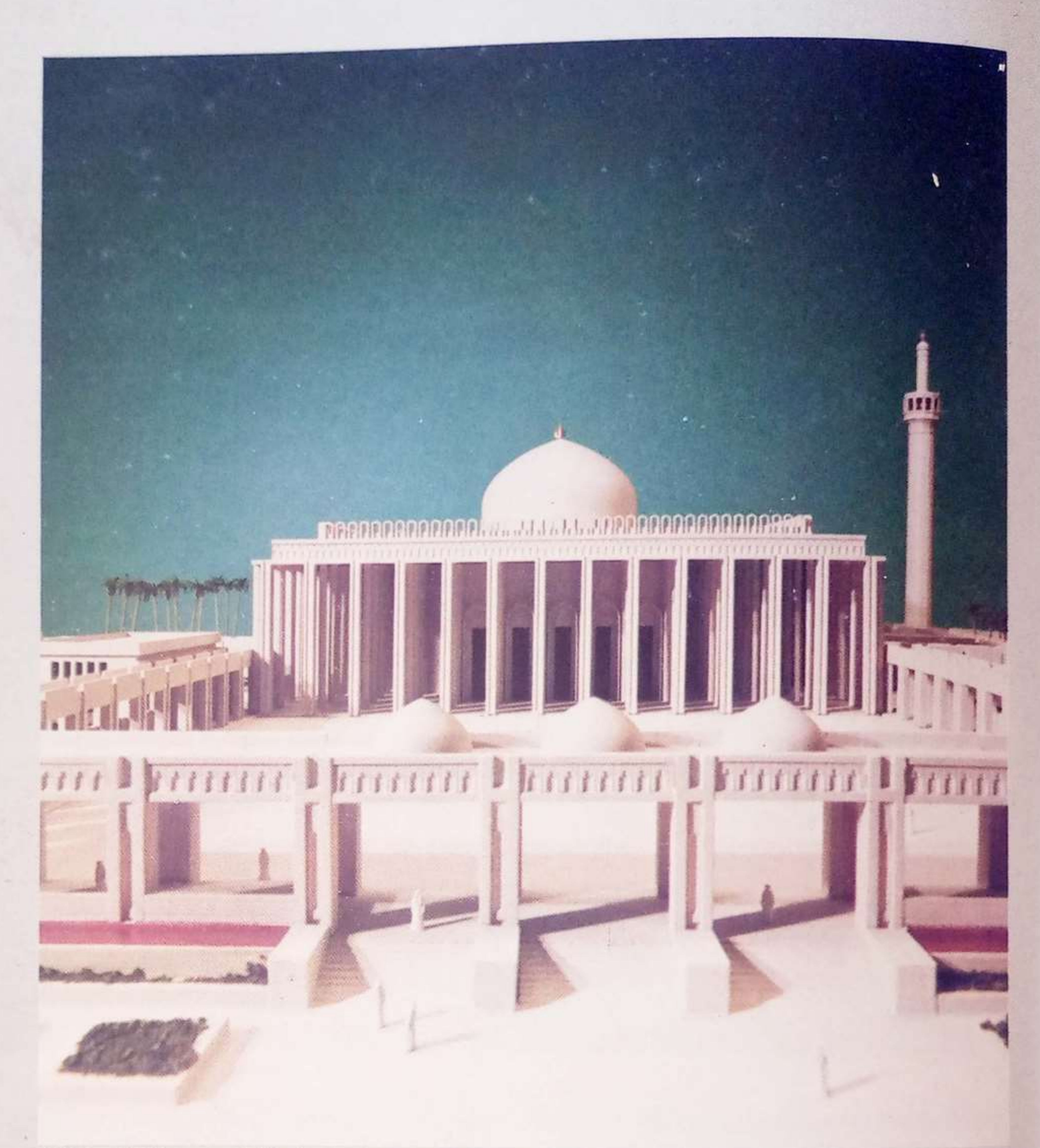
وقد انتجا المزيد من المباني في 1965 من بينها العمارة المكتبية في المحمدية والعمارة المكتبية في الصافي وتصميم المقر الاداري الاقليمي في القنيطرة . وشهدت السنة التالية عمارة من 16 شقة سكنية في الرباط على هيئة مبنى خطي ذي شرفات ، واضيف الى ذلك تصميم المستشفى الاقليمي في قصار السوق الذي تم انشاؤه في 1967 و1968 . وينم الانشاء المربع عن التاثير الاوروبي المنقول الى البيئة المغربية .

وشهد العامان 1967 و1968 مشروعا سياحيا آخر تم بناؤه في مضيق . وكما كان الأمر في مالاباطا كانت الصفة المميزة لهذا التصميم الاحساس فيه بالقرية . يقع المجمع على مقربة من تطوان ويستفيد من الموقع الساحلي لاستكمال مجموعة المباني المفردة . وهنا كذلك تتكون هذه المباني من اجنحة بدورين وثلاثة ادوار مجموعة باشكال هرمية وتتصل ببعضها بممرات هرمية مسقفة للمشاة . وتطل الشرفات هنا على الخارج ويتشابه تصميم المساكن مع المنتجعات السياحية في جنوب اوروبا . وكان المشروع الآخر الذي تولاه فراوي ودي مزيير البنجلات السياحية في ازيمور في 1970 وهو عبارة عن مجمع من خمس وحدات مجموعة وموحدة بصورة معمارية . والصفة الخارجية السائدة في هذا المشروع هي التناوب بين الكتل التكعيبية الواضحة والعناصر القطرية (الشكل 10) .

ومن المعالم البارزة التي قام بها فراوي ودي مزيير حتى الآن عمارتان لفندقين في جنوب المغرب في القلعة دي مجونا وبومالن دودادس . وقد نجح المعماران هنا في خلق تركيب منسجم من التقاليد المحلية والمقاييس الدولية . ويتكون الفندق في القلعة دي مجونا الذي تم بناؤه في 1972—1974 من منظومة معمارية مؤلفة من عناصر مبنية على هيئة اشكال هرمية في بيئة صخرية جرداء. ويضم المجمع فناءات داخلية وساحات خارجية تبدو كوحدة مسورة من الخارج. ويشبه هذا الانشاء المستوطنات المغربية المحصنة القديمة في القرون الوسطى، لا شك ان ذلك تصميم مقصود. اما الفندق في بومالن دودادس الذي تم بناؤه كذلك في 1972-1974 فقد جاء على صورة مشابهة الا انه يمتاز بعلاقات اوثق مع طرازات البناء المغربية القديمة. فعند النظر اليه من وادي نهر دادس يبدو هذا الفندق كقلعة حصينة مغلقة على العالم الخارجي وكل ما فيها موجه نحو الداخل. وتحتوي الفسحة المكشوفة في الداخل على حوض السباحة وحدائق الفناء التي تعطي جوا شبيها بجو الواحات.

ويبرز بين مباني هذين المعمارين في السنوات الاخيرة مركز تخطيط الاسرة في الرباط ودور الطلبة وكلية الطب في جامعة الرباط ويمكن اعتبار هذه الابنية منشآت موافقة للمقاييس المعمارية العالمية في حين انها تمثل في الوقت نفسه مستوى تطور الهندسة المعمارية في العالم الثالث . وبناية تخطيط الاسرة التي انشئت في 1976 عمارة تتراوح بين الدور الواحد الى الاربعة ادوار وهي مشيدة بالخرسانة المسلحة بخطوط فقية في المقطع المنخفض واخرى عمودية في المقطع المتعدد الادوار. ويمنح عدد كبير من الفناءات الداخلية فسحة التنفس الى المجمع الذي يكون مغلقا عن البيئة الخارجية فيما عدا ذلك. اما في دور الطلبة فقد حاول المهندسان المعماريان تجميع المباني السكنية وتدريج مجمع المنشآت للتعبير عن المفاهيم العربية القديمة للمساكن بشكل من الاشكال.

ويعطي التعاقب المتدرج من الدور الواحد الى الاربعة ادوار الخصوصية والستر للمشروع بكامله مع الحفاظ على الحيوية



محمد مكية : نموذج للجامع الكبير في الكويت ، 1980 _ 1979

التي تميزت بها النماذج السكنية القديمة . واخيرا لقد خلق المعماران في مبنى كلية الطب في جامعة الرباط مجمعا ضخما من المباني تتصل ببعضها وتمتلك التأكيد المتناغم فيما بينها مما ينسجم كل الانسجام مع المعنى الداخلي والوظائف الادائية لمثل هذا المركز العلمي العظيم. والقسم الذي يحتل مكان الصدارة في المجمع هو مبنى المكاتب الذي يضم الادارة والمكتبة وتحيط به قاعات الدرس. وقد عزلت قاعات الدرس هذه عزلا تاما عن الخارج وتضيئها صفوف من الشبابيك تقع مباشرة تحت السقف. ويعطى الشكل القطري للاسوار الخارجية مظهراً مميزاً خاصاً للانشاء بكامله.

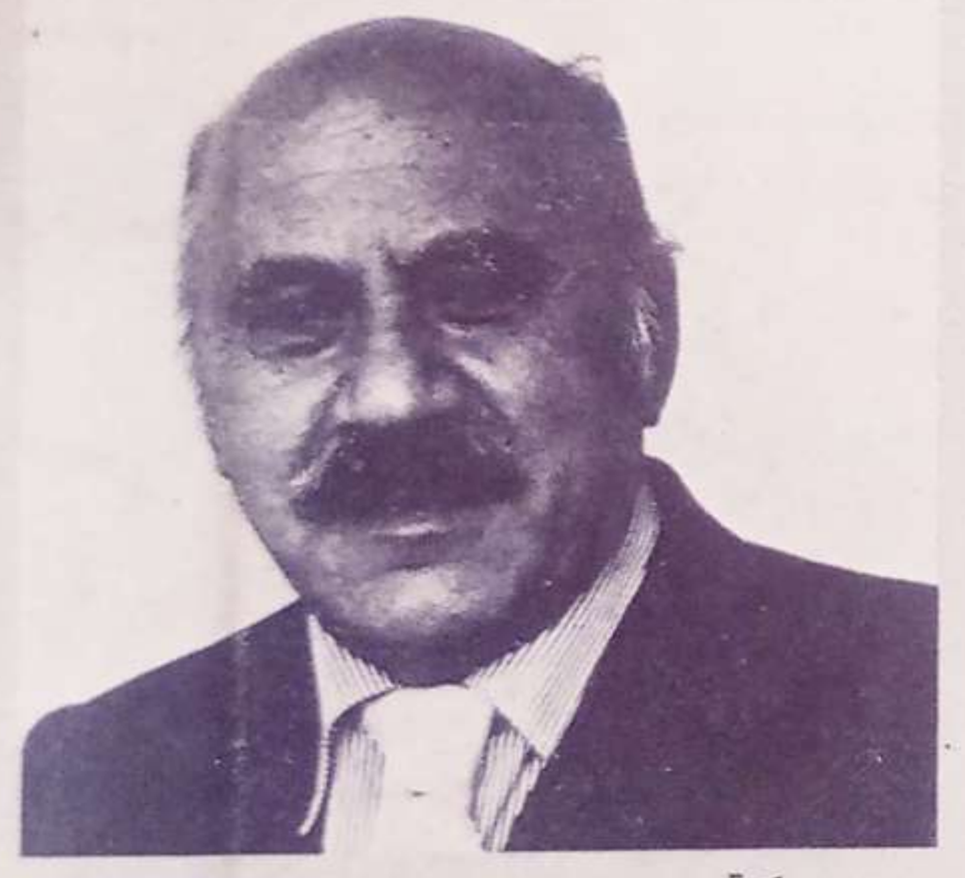
ان اعمال **عبد السلام فراوي وباتريس دي مزير** تمثل عناصر هامة في الهندسة المعمارية المغربية الحديثة . وتظهر المستوى الراهن للتطور كما تشير الى الطريق الذي كشفته اليقظة والالتفات الى التراث اليومي في مختلف أقطار العالم الثالث . وبينما كانت المباني القديمة شديدة التأثر بالتصميمات والمثل الاوروبية نستطيع ان نرى الآن الاستقلال في التصميم والبناء الذي بلغ نفس الدرجة من التطور والرقي التي بلغتها التصميمات المعمارية الاجنبية . وبالاضافة الى الاستقلال السياسي والاجتماعي ، من الواضح الآن تماما ان الاستقلال الثقافي قد تم تحقيقه وانه يقوم بالتعبير عن الشخصية القومية وعن شخصية الامة والشعب .

محمد صالح مكية

يحتل **محمد صالح مكية** مكانة خاصة في تجديد الهندسة المعمارية في بلاده ويمكن اعتبار عمله ممثلا لتطور العديد من المهندسين المعماريين في العالم الثالث . وعلى غرار **حسن فتحي** في مصر قام **الدكتور مكية** بدور رائد في العراق ادى الى تطور الوعي في المجالات المعمارية فيما يخص تثبيت الشخصية الوطنية . ولقد لعب دوره في عملية التعيين والنبذ والتغيير التدريجي للوضع الذي لم يكن مقبولا آنذاك . كما ان انجازاته لا يقل شأنها بحال من الاحوال بسبب تركه لوطنه لاسباب عملية واقامته في انكلترة ، بل ان ذلك يعمل في الواقع كحافز للهندسة المعمارية الحديثة في العراق .

ولد محمد صالح مكية في العراق في 1917 وبعد اكمال دراسته الثانوية سافر الى انكلترة حيث درس الهندسة المعمارية . وقد حصل على درجة ب . ع . في الهندسة المعمارية من مدرسة الهندسة المعمارية في لفربول وهي المؤسسة نفسها التي منحته الدبلوما في التصميم المدني في السنة التالية 1942 بعد ذلك انتقل مكية الى كمبرج لمواصلة دراسته حيث تخرج في 1946 .

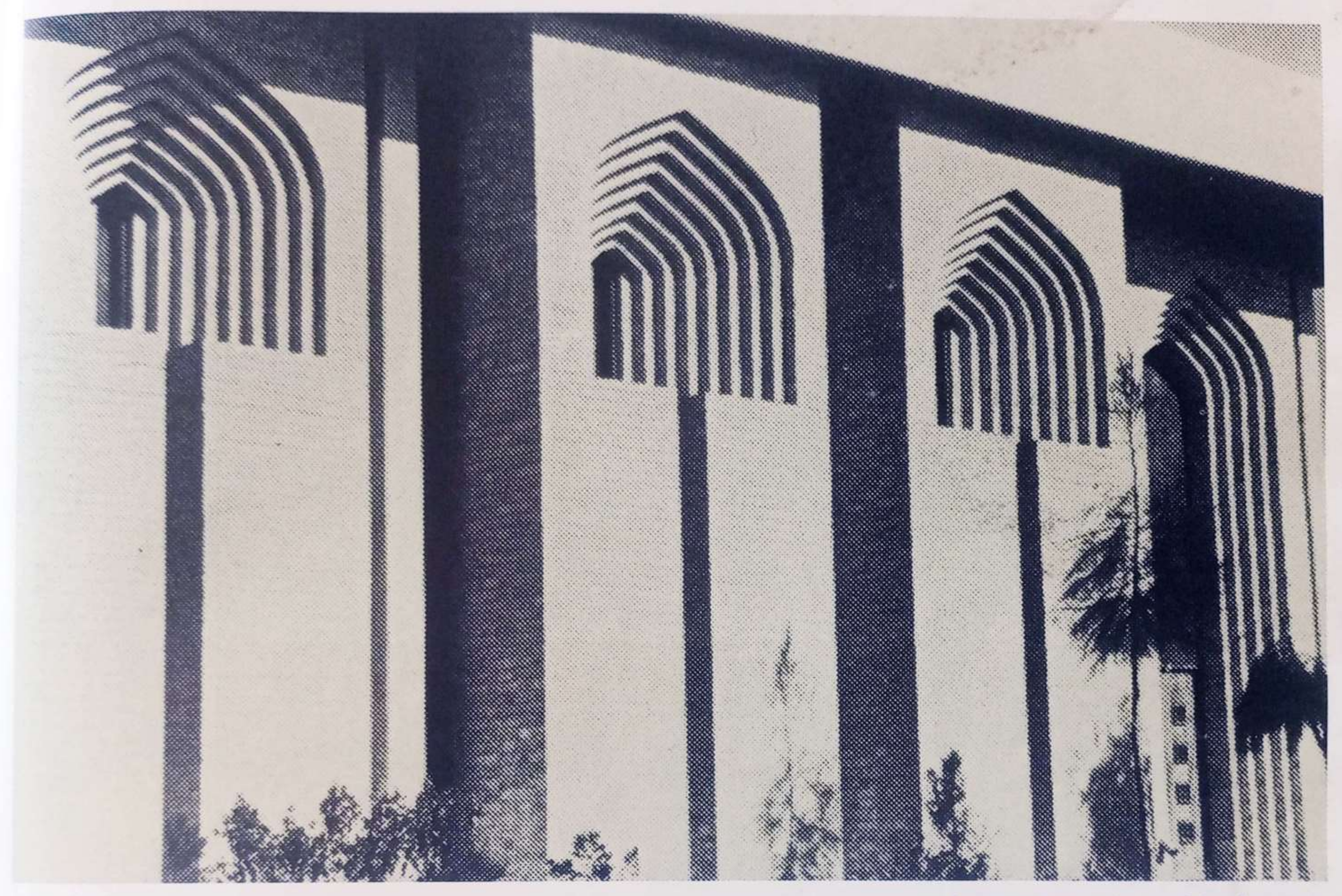
ومنذ البدء ركز **مكية** عمله على البحث العلمي عن ماضي بلاده ومواصلة تقاليدها في الهندسة المعمارية المعاصرة . وقد اعتبر كلتا الناحيتين من نشاطه ميدانا واحدا متكاملا . وحين عاد الى بغداد في 1946 افتتح مكتبه الخاص للهندسة المعمارية تحت اسم الدكتور مكية ومشاركوه ، وقد قام المكتب منذ تأسيسه بدور رئيسي في الاشغال العمرانية الجارية في كل من العراق



محمد مكية .

والدول العربية المجاورة .

دأب **مكية** منذ وجوده في بريطانيا وفيما بعد ذلك على العمل بنشاط كمهندس معماري ومخطط واسهم في الدراسة التي تمت في 1941 لاعداد برنامج اعادة اعمار **لفربول** التي اصيبت بالتدمير اثناء الحرب العالمية الثانية. ومنذ 1947 اسهم مكية بالعمل في تخطيط مدينة بغداد. وفي 1959 اصبح المؤسس الرئيسي الاول لقسم الهندسة المعمارية في جامعة بغداد ، وهي المؤسسة التي اصبحت ذات اهمية خاصة فيما بعد في تدريب المهندسين المعماريين في العالم العربي . وبين 1959 و1968 كان مكية كذلك استاذا للهندسة المعمارية الاسلامية في جامعة بغداد واصبح بذلك رائدا في مجال البحث العلمي للهندسة المعمارية في بلاده . وتخللت ذلك في الوقت نفسه فترات من العمل في الخارج : فقد عمل استاذا في كرسي **فولبرايت** في امريكا في 1956 وكان استاذا زائرا وممتحنا في جامعة **زاريا** في نيجيريا في 1963 و1965 وصار بين 1966 و 1968 رئيسا لجمعية المهندسين



محمد صالح مكية : بنك الرافدين في الكوفة ، 1968

المعماريين العراقية .

واضافة على العمل في مكتبه في بغداد اصبح مكية مستشارا ومهندسا معماريا فعالا في البحرين في 1968 وافتتح له مكتبا ثانيا في مسقط في 1972 وثالثا في دبي في 1973 . وفي 1975 انتقل مكتبه الرئيسي من بغداد الى لندن واصبحت فعالياته المتنوعة منذ ذلك الحين يجري تنسيقها من لندن .

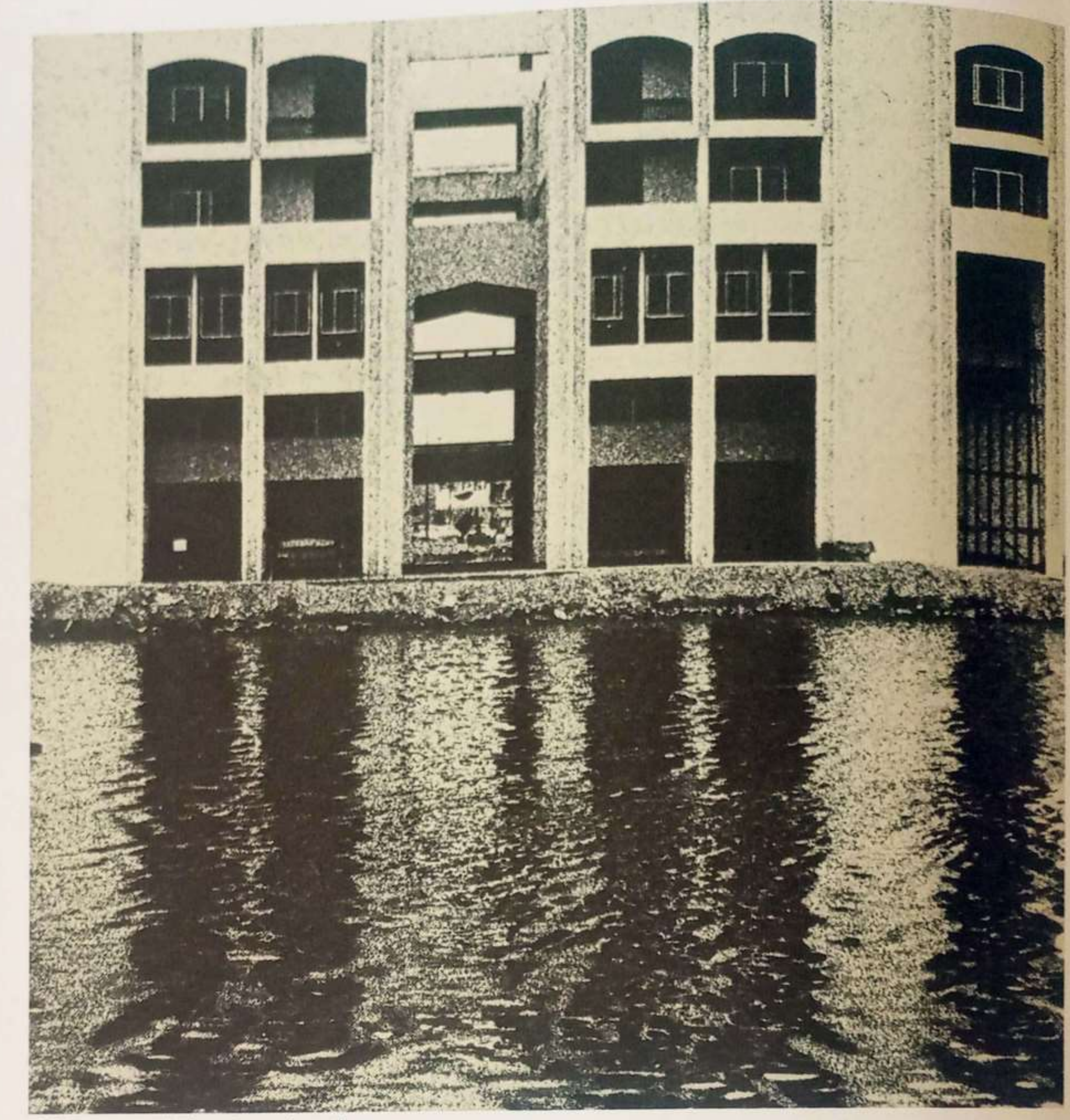
وتتوجه الجهود العلمية لمحمد مكية بقوة الى البحث في تقاليد بلاده ولقد واصل آخرون العمل من النقطة التي ترك فيها . وقد نشر كتابه « القرية العربية » في القاهرة في 1951 بتشجيع من اليونيسكو ، وفي 1969 نشر كتابه « الهندسة المعمارية لبغداد » في بغداد بدعم من مؤسسة **جولبنكيان** . وله مؤلفات وأعمال ثانوية اخرى تسجل نتائج بحوثه العلمية من بينها « سياسات التخطيط الطبيعي والاقتصاد الوطني في العراق » و « المقياس والصفات المعمارية في تطوير المدن العربية » . وتفصح هذه الدراسات عن مقدرة الدكتور **مكية** واطلاعه وتضلعه في البحث في الهندسة المعمارية وتخطيط المدن في العراق على تعدد اوجهها .

وكان مكية هو الذي وضع الاسس لعمله المعماري الخاص في مسقط راسه حين كتب مؤلفه « بغداد : مسح تاريخي » . وتلعب الهوية المحلية دورا حاسما بالنسبة اليه ويجب ان تحتل مكانتها الكاملة في كل عمل من الاعمال المعمارية كما كان الحال في كافة الحقبات التاريخية .

ويرفض **مكية** رفضا كليا المفهوم التجريدي « للهندسة المعمارية العالمية » الذي ساد في الستينات ويقدم بدلا عنه طرازا جديدا من الهندسة المعمارية ينسجم مع طبيعة الشعب العراقي ويأخذ بنظر الاعتبار تاريخه الديني والثقافي . الا انه لا ينظر الى هذه الاشارات الى الماضي على انها ظلال وزخارف جامدة يمكن اقتباسها حسب الرغبة بل يعتبرها القسم الاساسي الحاسم في معالجة احجام الغرف والظروف المناخية بما في ذلك الاساليب الانشائية المستعملة بنتيجة هذه الاعتبارات .

ويحاول **مكية** ترجمة هذه المبادىء الى حقائق بتصميماته الخاصة . ومن اعظم اعماله نجاحا جامع الخلفاء في بغداد الذي يرجع الى 1963 . وكان التحدي القائم امامه في هذه الحالة ايجاد الانسجام المباشر بين الجامع الجديد والانشاءات القديمة ، وقد نجح **مكية** في هذا العمل في تحقيق وحدة متجانسة متكونة من العناصر العتيقة والجديدة . ويسير تصميم **مكية** على الاشكال الموجودة وتصبح فيه المنارة القديمة الباقية العلامة الرئيسية للبناء بكامله . ويسير التخطيط الخاص والزخرفة مع بعضهما يدا بيد مع ابراز خصائص الجامع القديم وتجديدها في بناء معاصر . وعلى سبيل المثال يدخل الخط الكوفي في الجامع الجديد الامر الذي يخلق الوحدة بين مغزى البناء وتصميمه بطريقة ما كان بالامكان تحقيقها في حل « عصري » .

ويمضي مكية في مشروعه للجامع الكبير في الكويت خطوة اخرى في استعادة مفهوم معماري قديم من الماضي بطريقة مقبولة بالنسبة الى المتطلبات العصرية. فهنا كذلك يسير الترتيب العام للغرف المكشوفة والمسقوفة وفق الرغبة الاساسية في اعطاء هيئة جديدة لغرض قديم. ويتوج المبنى بكامله بقاعة الصلاة الكبرى والمئذنة. وتستند قاعة الصلاة في الوسط على اربع دعامات ضخمة تضفي على الفسحة منظرا من الارتفاع والنور. وتوجد في الخارج باحة مجاورة الى الصحن الشمالي ويقع على مقربة منها المدخل الخاص بامير الكويت. ويقوم الصحن مع نافورته التقليدية في المركز وهناك صحن ثالث في الجنوب بجوار المكتبة الدينية وقاعة الاجتماع. ولم يصمم **مكية** هنا بناية منعزلة على هيئة جامع تعلوه قبة

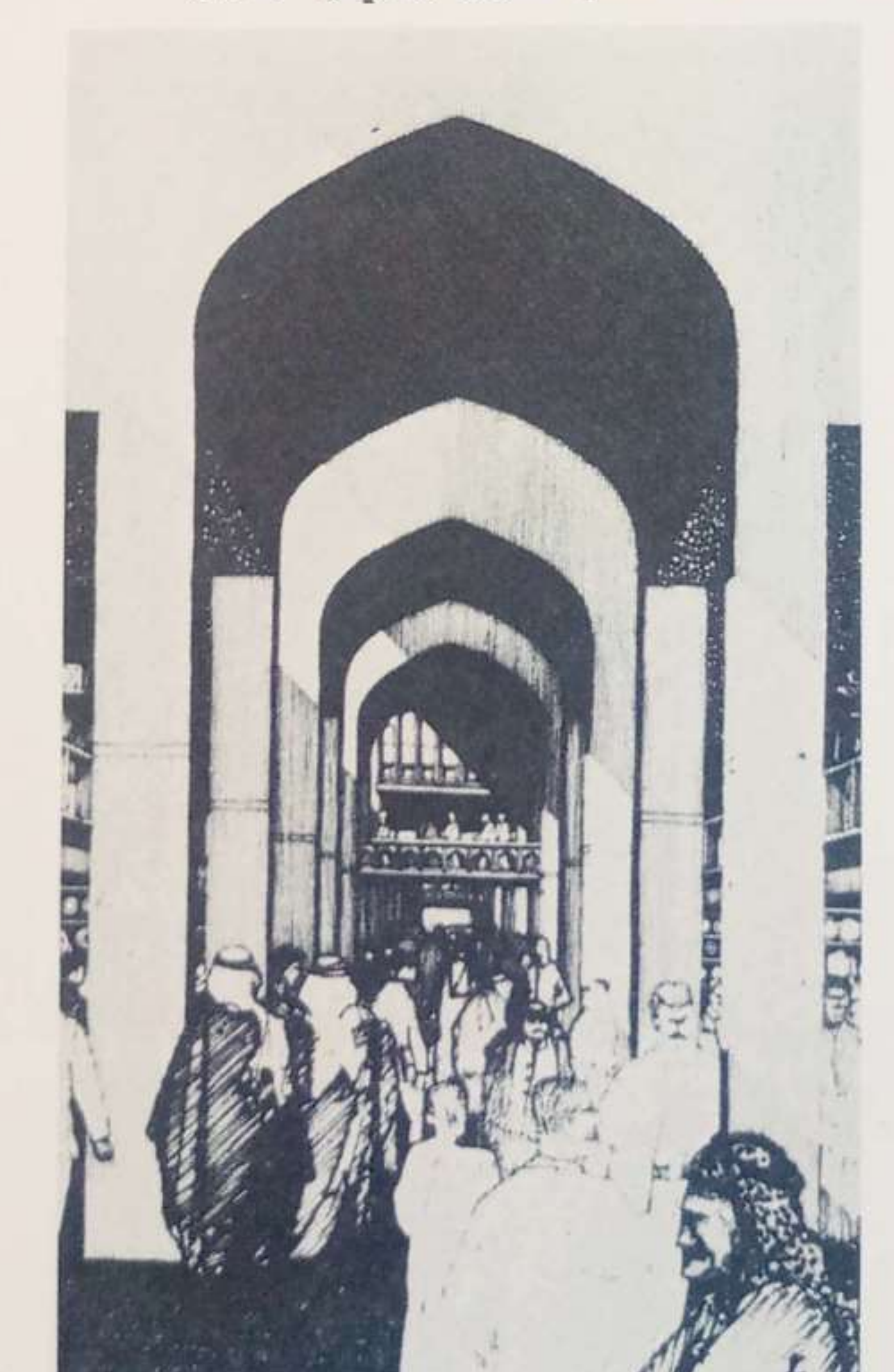


محمد مكية . مركز تجاري في البحرين . 1977

هائلة وانما اقام سلسلة من المباني المتجانسة ذات الصفة التاريخية والمعاصرة في آن واحد. (ولقد صمم **مكية** جوامع اخرى لحاكم البحرين في 1975 والجامع الوطني في اسلام آباد في باكستان).

ولم تقتصر اعمال **مكية** على المباني الدينية بل تجاوزتها الى المؤسسات التعليمية حيث قدم في مجالها التصميمات ذات الاهمية الفائقة في تطوير احياء الهندسة المعمارية العراقية . ويبرز بين تصميماته في هذا المجال التخطيطات الكاملة للجامعات . وقد تم بناء المدرسة الدينية العالية في بغداد في 1966 مباشرة بجوار مبنى الجامعة الحالية . وكان الآجر (الطابوق) المادة الرئيسية المستعملة في البناء سيرا على التقليد المتبع في المباني في منطقة ما بين النهرين العريقة في القدم . ويتطلب ذلك استعمال الاشكال المناسبة لهذه المادة . وقد أوكل البناء الى البنائين المحليين مما اعاد الحياة الى التقاليد التي كانت مشرفة على الانقراض .

وترجع تصميمات **مكية** لجامعة الكوفة الى سنة 1967 . وتتسع هذه الجامعة الى عشرين الف طالب . ومرة اخرى نرى **مكية** يوجه اهتمامه الى الخصائص التقليدية وبذلك تختلف افكاره عن افكار **والتر جروبيوس** وتضامن



المعماريين الذين كان قد كلفوا آنذاك بتنفيذ خططهم لجامعة بغداد . وقد ابدع اسلوبا انشائيا لجامعة الكوفة حاول فيه اعطاء اعظم قدر ممكن من الاستقلالية للابنية المختلفة مع تنويع تصميماتها واشكالها من اجل تطوير الشخصية المحلية . ولكنها لم توضع موضع التنفيذ .

وشهد العامان 1966 و 1967 تصميمات مختلفة وضعها **مكية** للحكومة العراقية من بينها مبان للمعارف في البصرة والموصل في 1966 وتصميم لوزارة الخارجية في 1967 . ويمتاز تصميم مبنى وزارة الخارجية بخطوط اجنبية ملحوظة اكثر توافقا مع الهندسة المعمارية العالمية السائدة آنذاك وربما كان ذلك من اجل مراعاة الحالة الخاصة للمبنى . وتشبه الطوابق المتدرجة في هذا التصميم شبها غريبا تصميم **كالمان ماكينل ونولس** لمبنى البلدية في **بوسطن** الذي كان احد مشروعات **ليه كوربوزييه** في حينه . وتبرز بوضوح في المباني الاخرى التي صممها **مكية** للزبائن الافراد في هذه الفترة من الزمن جهوده للحفاظ على التقاليد القومية .

وتبدو في مبنى مصرف الرافدين في الكوفة الذي تم تصميمه في 1968 ومبنى مصرف الرافدين في كربلاء الذي تم تصميمه في 1968 كذلك تطلعات متجانسة جرى التعبير عنها بطراز معاصر لبواعث تقليدية من التراث ويمثل البلاط القاشاني الذي يكسو الاعمدة المستديرة في مبنى مصرف الرافدين في كربلاء معالم الريازة المعمارية في بابل على حين تمثل الشبابيك الفوقانية الغائرة لمصرف الرافدين في كربلاء المعالم الرئيسية التي تستعير الانماط التاريخية وتحورها . .

وبعد 1971 **توجهت جهود مكية كمخطط ومعماري بصورة متزايدة الى دول الخليج . ففي** 1971 **قام ببناء الشقق السكنية لحكومة البحرين وفي** 1972 **قام بانشاء عمارة البوشيكي وعمارة الشيخ محمد بن مبارك الخليفة. ويرجع تاريخ انشاء طاق الدخول الرمزي لمدينة عيسى الجديدة في البحرين الى السنة نفسها ويصح القول نفسه على عدد كبير من المباني السكنية الخاصة الاخرى. وفي** 1973 **تم بناء مركز المعوقين في البحرين وهو بناية بسيطة يمكن اعتبارها من جملة المباني المماثلة التي كانت تأخذ مكانتها في مختلف الاقطار مع وضع هذا الغرض الاجتماعي نصب العين.**

وتلا ذلك عدد كبير من تصميمات المباني وضعها **مكية** في 1974 و 1975 في **دبي وقطر والمملكة العربية السعودية** . ففي 1974 قام بتصميم مبنى فندق **انترناشنال هلتن في دبي** . وفي 1975 حصل على الجائزة الاولى لمناقسة المكتبة الوطنية في **ابو ظبي** . وقام كذلك ببناء عدد من الدور المنفصلة وكراج متعدد الطوابق وانشاءات اخرى غير ذلك .

وكانت النشاطات الرئيسية لمكية منذ 972
ذات علاقة بتخطيط المدن واعادة الاعمار
سلطنة **عمان** وتركز عمله على اعادة انشاء مدين
مسقط لايصالها الى مستوى يفي بالاحتياجا
العصرية . ومن الجلي ان **مكية** كمخطط للمد
يضع تأكيده الرئيسي على خلق الانسجام بي
القديم والحديث ويعلق الاهمية على الحفاظ قد
المستطاع على المدينة التاريخية بدروبها القدي
الضيقة . وتكاد مناقشاته وخططه المقترحة
دعم هذا الهدف ان تكون مثالية في بابها م
حيث انها لا تحاول تجاهل القضايا الملتهبة الت
يسببها المرور الحديث وغير ذلك من المشاك
الناشئة عن الاعمار المعاصر . على ان الكثير م
الافكار التي يقدمها مكية عند وضعها موض
التنفيذ تشترك اشتراكا غريبا مع احدث ارا
مخططي المدن الاوروبيين والامريكيين ، مم
يجعل بالامكان الاعتقاد باحتمال انجاز مستو
جديد من التخطيط المدني الانساني المرتكز حو
القضايا والاعتبارات المعينة .

لقد حققت المباني والتصميمات التي ابدعها محمد صالح مكية لاكثر من عقدين م السنين في مختلف اقطار الشرق الاوسط نتائج على جانب عظيم من الاهمية وكانت نقطة انطلاق لعدد من المهندسين المعماريين الناشئين . وقد تطورت تصميماته من وجهة نظر معينة حسبت الحساب للطبيعة الخاصة للمكان وهوية الزبون وادخلت هذه الاعتبارات في الخطة العامة . ولقد اوجز المعمار بنفسه مبادئه الاساسية بالقول : « ان العمل المعماري والتخطيط لا يمكن ان يبقيا بمعزل عن التأثيرات البيئية ، وهناك عدد من العوامل الاخرى التي تؤثر على كل من التصميم الداخلي والعلاقات بين المباني المفردة . وعلى سبيل المثال ، يجب انشاء المباني الحديثة باستعمال المواد والاساليب البنائية الحديثة والعصرية ، مما يوجب استيراد معظمها من الاقطار الاخرى . وللبنايات العصرية وظائف عصرية ينبغي اداؤها بمستلزمات قياسية موحدة . وقد وضعت هذه المقاييس على مستوى عالمي بصرف النظر عن المكان . على انه وان كانت التكنولوجيا الحديثة والاحتياجات الحيوية تؤثر على اي حل معماري يجري اتخاذه فان المكان المعين يجب ان يكون العامل الاول الحاسم الذي يقرر الشكل النهائي للتصميم » .

رفعة الجادرجي

لعل من مزايا اقطار العالم الثالث التي تمتلك التقاليد العريقة الموغلة في القدم انها حققت التقدم الاعظم من حيث حل المشاكل المعاصرة . ومن بين الاقطار التي تقف الى جانب مصر والهند في هذا الميدان العراق الذي يرجع

محمد مكية. تفصيل من جامع الخلفاء . بغداد

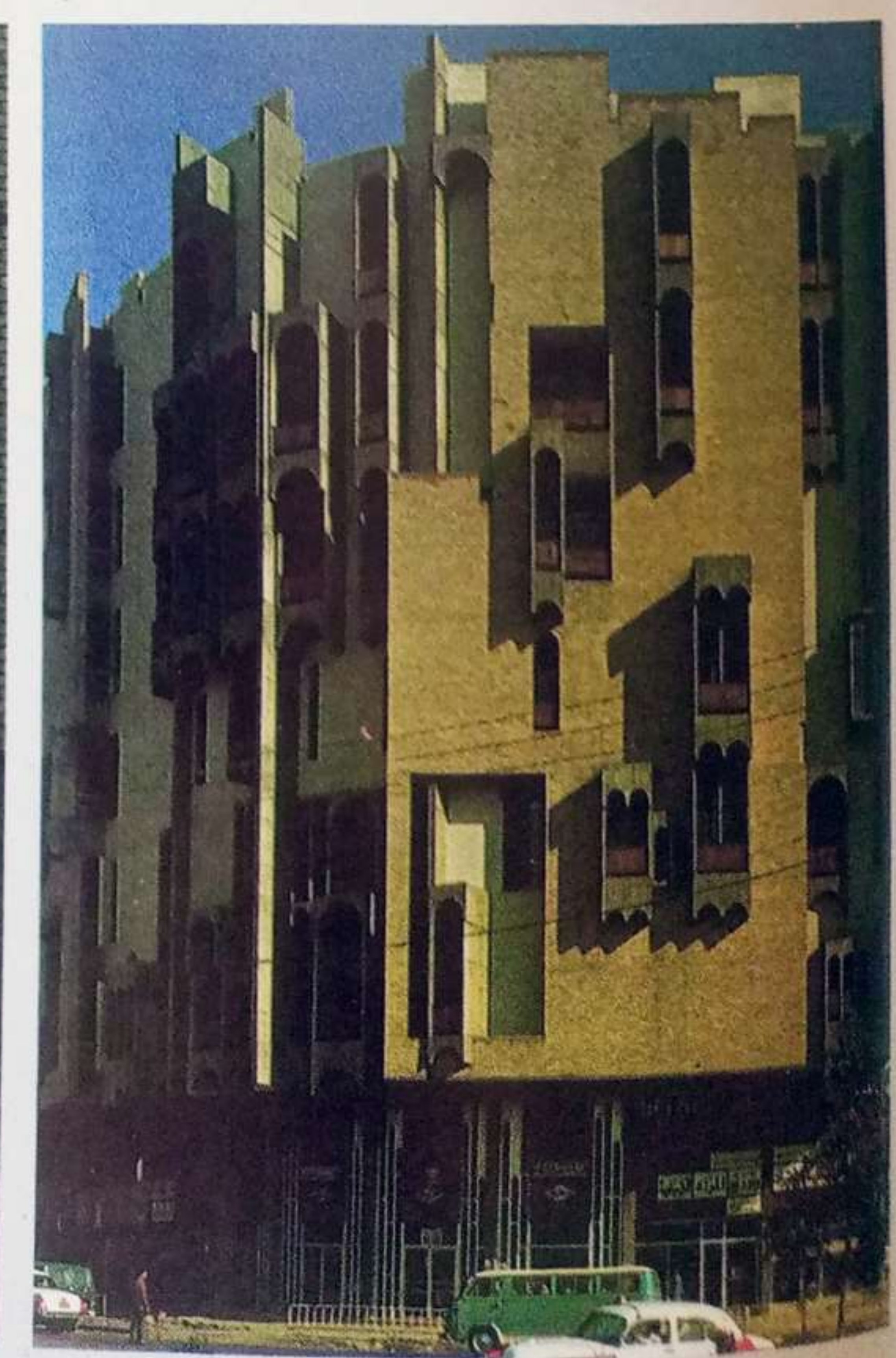
بحضارته الى فجر التاريخ الانساني . ولقد اصبح احياء التقاليد القومية القديمة عاملا هاما في اعادة تجديد شباب القطر . وتقترن هذه العملية في العراق بمكتب الاستشاري العراقي الذي كان من بين المكاتب الكبرى للمهندسين المعماريين في الشرق الاوسط في هذا المجال لسنوات عديدة . وقد تم تصميم معظم المباني التي انتجها هذا المكتب من قبل **رفعت الجادرجي** وهو احد المهندسين المعماريين الشبان في العالم الثالث الذين برزوا في الازمنة الحديثة وطوروا طرازهم الفردي الخاص الذي يمكن تمييزه بسهولة ، ويشكل حاليا احد المعالم الكبرى للهندسة المعمارية الحديثة في الاقطار الجنوبية من العالم . ويبرز في مبانيه التفاعل بين التقاليد المحلية الخاصة لوطنه العراق والتأثيرات الغربية .

ولد رفعت الجادرجي في بغداد في 1926 حيث اكمل دراسته الثانوية ثم سافر الى بريطانيا لدراسة الهندسة المعمارية . وقد انتمى الى مدرسة هامرسمث للفنون والحرف وحصل على الدبلوما فيها . وفي تلك الآونة كانت انكلترة تحت تأثير المدرسة « المعمارية الحديثة » في آخر مظاهرها . وكانت الخطوط الرئيسية للتطور خلال المائة سنة الاخيرة موضع التساؤلات والنقاش للمرة الاولى وكانت الجهود تبذل لحل القضايا التي لم تنل في الماضي ما تستحقه من الاهتمام . وتظهر التصميمات والبنايات الاولى للجادرجي هذه المرحلة من التطور ، وفي هذه الفترة كان الجادرجي متأثرا باوكست بيريه وليه

رفعة الجادرجي : المجمع العلمي العراقي بغداد 1965



رفعة الجادرجي : تفصيل من عمارة البريد . بغداد



رفعة الجادرجي . عمارة غرفة تجارة بغداد .

كوربوزييه وميز فان درروهـه ومدرسـة باوهاوز . وقد قادته دراساته الى تصميم الدور المنفصلة على الاخص وتكشف النماذج الاولى منها تأثيرا اوروبيا قويا .

عاد **رفعت الجادرجي** الى بغداد في 1952 واصبح مشاركا رئيسيا في مكتب الاستشارى العراقي الذي لعب دورا رئيسيا في تأسيس الهندسة المعمارية في العراق منذ ذلك الحين . وكان العراق آنذاك مسرحا للتطويرات الهندسية المعمارية العالمية وعهد بالاعمال الكبرى فيه الى الشخصيات البارزة مثل **فرانك لويد رايت وليه كوربوزييه والفار والتو وبيير لويجي ووالتر جروبيوس** . غير انه لم ينفذ من تلك المشروعات الضخمة فعلا سوى القليل مثل مشروع جامعة بغداد الذي قام بتصميمه **والتر جروبيوس** واتحاد المهندسين المعماريين بالتعاون مع المهندس المعماري العراقي هشام منير .

بيد انه كان من المهم للجادرجي ان يؤكد على القيم التقليدية الى جانب التأثيرات العالمية ، ان يضم التأثيرين الى الهندسة المعمارية العراقية الجديدة . ومن اقواله الاولى في هذا الصدد :

« يجب توجيه غرف الابنية نحو الوسط . وذلك ناشىء بسبب من البيئة الخارجية غير الجذابة وانعدام المنظر الطبيعي المباشر من الخارج الى داخل المباني ... ويجب كذلك ادخال الحدائق العربية الحديثة ذات المناظر الارضية في الشكل الاساسي للفناء الداخلي لان البيئة الخارجية قاسية ومحرومة من المناظر الطبيعية الحقيقية » .

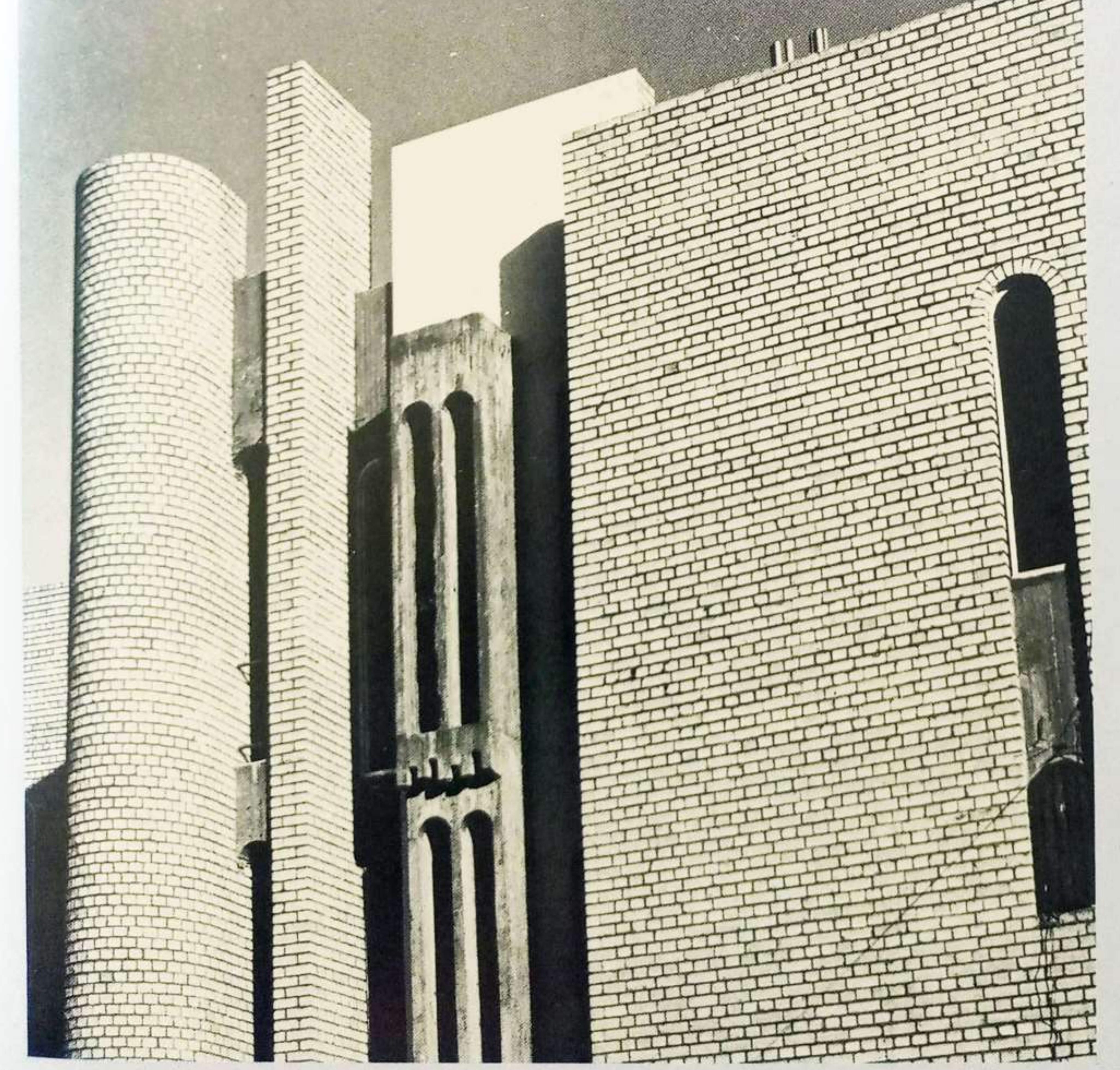
وتركزت المرحلة الاولى للاعمال المهنية **لرفعت الجادرجي** حول الدور المنفصلة وتمتد هذه المرحلة ما بين 1956 و 1962 . ويغلب على هذه المرحلة التأثير الاوروبي كما نشاهد في الشكل الاساسي لابنيته في هذه الفترة . الا ان بيت « **وهاب** » في بغداد الذي صممه في 1953 يظهر محاولته الاولى للسيطرة على نور الشمس بواسطة المرشحات والتقسيمات ولاستعمال الوسائل التقليدية للتغلب على الحالات المناخية . ويمضي بيت « **عزاوي** » في بغداد ، الذي يرجع الى 1962 ، قدما بهـذا التوجيه الى الامام . الا ان العامل الرئيسي الذي جعل المعمار الشاب يصب المزيد من اهتمامه على البواعث التقليدية كان عمله في المباني القديمة : فقد عمل رفعت الجادرجي بين 1955 و 1957 كمدير لدائرة المباني في مديرية الاوقاف العامة ، وهي الدائرة الحكومية المسؤولة عن صيانة الجوامع القديمة والخانات والاملاك السكنية .

ولقد وجد المعمار الشاب نفسه ينجذب شيئا فشيئا بقوة متزايدة نحو التصميمات البنائية العربية القديمة . وعندما عهد اليه في 1960 بتصميم وانشاء نصب الجندي المجهول في بغداد اتخذ كباعث رئيسي له الطاق ذا المقطع المكافىء (البارابولي) الذي ما يزال ماثلا في ايوان كسرى في مدينة سلمان باك جنوب بغداد وهو احد المعالم الاثرية القديمة في العراق ويرجع تاريخه الى 531 ميلاديه . وقد برر المعمار هذه العودة الى التاريخ بكلمة منهجية ذات اثر مباشر على قضايا يومنا هذا حين قال : « لما كانت امتنا لا تستطيع عمل التماثيل والنصب التذكارية لاسباب معنوية فقد اخترت طاق كسرى كباعث لهذا التذكار . وكانت فكرتي اننا يجب ان نعمل بطريقة يستطيع الشعب ان يفهمها ويقدرها » .

وقد انتج مكتب الاستشارى العراقي مبانيه الاولى على المقياس الضخم في الستينات واظهر تأثير التقاليد الحضارية المتعددة . ومن بين هذه المباني المجمع العلمي في بغداد في 1965 وهي احدى المعالم الضخمة الاولى على طريق تطور الهندسة المعمارية العراقية الحديثة (الشكل 23

والبناية الاخرى التي ترجع الى 1965 هي بناية المدرسة العالية للطب البيطري في بغداد وتمتاز بذات الخطوط المستقيمة البسيطة التى تـزين مبـاني المجمع العلمي . ويتكون المجمع مـن مبنـى الادارة وقاعـة الطعام وهـي مرتبة على طوار محور مركزي . وتتصل غرف الدرس والمختبرات بالمحور المركزي بواسطـة مجازات مسقفة . وتشبه الاروقة الممتدة على طول هذه المجازات الاروقة التي تزين المباني المدرسية الاسلامية التقليدية التي كانت الجوامع تقابل المدارس العاليـة في الازم الحديثة . والانشاء الرئيسي مشيد هنا كذلك هيكل من الخرسانة المسلحة للعناصر الانشا كالدعامات والعارضات . اما جدران التح فمبنية من الطابوق . وتوجد جدران وقائي اضافية في بعض المناطق لضمان المزيد الترشيح لاشعة الشمس والحرارة .

ومن أشهر المباني التي قام بمكت الاستشارى العراقي بتصميمها مقر ادا انحصار التبغ في بغداد . وقد تم بناؤ 1966 **ويعتبر مرحلة جديدة في العم المعماري في العراق** مرحلة تضم على وج التخصيص التصميمات والاشكال المعماري التقليدية (الشكل 25و 26) . وتتكون العما من ثلاثة طوابق مشيدة بالطابوق (الآجر) ارضيات وسقوف من الخرسانة المسلحـ وينطوي التخطيط على ترتيبات مستقيمة ع طول مجاز يفضي الى الغرف المختلفة . ويتحد الشكل المميز للجدران الخارجية باستعما الاقسام نصف الدائرية التي تعتبر اوضح تعب حتى الآن عن اشكال البناء العراقية القديم التي قام **الجادرجي** بتصميمها والتي تذكرنا من الجهة الاخرى بقوة بالمباني التي صممها **لويس**



رفعة الجادرجي . تفصيل من عمارة انحصار التبغ . بغداد 1970

كان الذي يبرز استعماله للطابوق مع الخرسانة المسلحة مسبقة الصنع في هذه العمارة كذلك .
ولقد كان من المهم بالنسبة للجادرجي ان يحقق ما هو اكثر من التعبير الوظيفي في عمارة منشأة لغرض معين . وقد تم له ما اراد بالاستعانة بالتراث والعناصر التي تؤكد الشخصية العراقية وفنها المعماري الحديث . وتبعث البناية الى الحياة قبل كل شيء صورة قصر الاخيضر القديمة ذي المستوى العالي بضم معالم تلك المباني الضخمة في عمارة معاصرة .

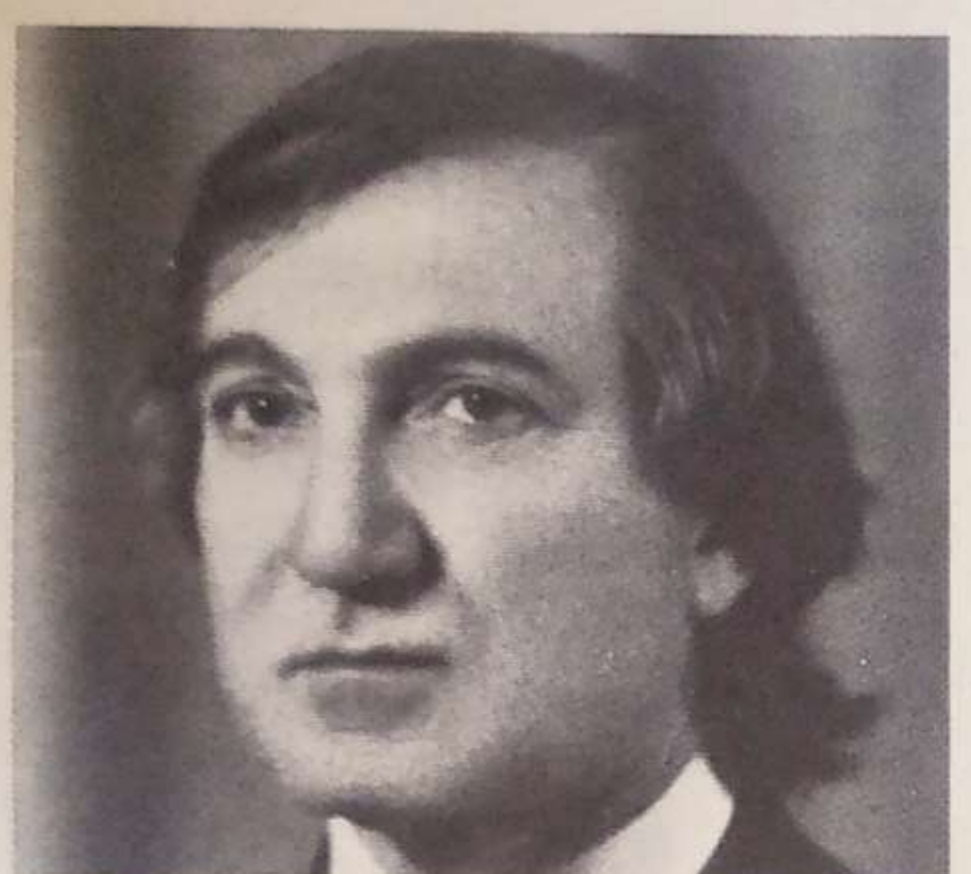
ومن حيث المبدأ كانت هذه الصور الحديثة للتصميمات البنائية القديمة مناسبة للاغراض التي انشئت من اجلها مع تحويرات في كل حالة للايفاء بالغرض المعين . وكان التصميم الذي تم تقديمه للجامع المركزي في لندن في 1969 بالتعاون مع اتحاد المهندسين المعماريين في لندن بناية كبيرة تعلوها قبة ضخمة ومنارة تمثل تجسيدا للهندسة المعمارية العراقية القديمة . وقد شهدت السنة نفسها انشاء النصب التذكاري للعمال في بغداد . وقد استمد هذا النصب البواعث القديمة المستعملة في وادي الرافدين مع اشكال متعددة من الممرات المزينة بالاقواس. ويستفيد مبنى مصرف الرافدين في المنصور في 1970 من سلسلة من الجدران العمودية المشيدة من الطابوق ومرتبة بصورة متوازية ومتصلة ببعضها بالطابوق كذلك. والجدران حاملة للحمولة ولم تستعمل الخرسانة المسلحة الا في الارضيات والسقوف. وقد استعمل لون الطابوق بصورة متعمدة كعنصر تقليدي.

لقد حظيت تصميمات رفعت الجادرجي بصورة متزايدة بالاعجاب والتقدير منذ 1970 وتمتد شهرة الجادرجي الى خارج بلاده . وتتضح اهمية مكتبه المعماري بصورة خاصة في عدد العمارات التي عهد اليه بتصميمها في الاقاليم الجنوبية . وقد شهد العامان 1967 و 1968 دورا سكنية لآل الحمد في الكويت ولمجمع الحساوي في الكويت ، كما شهد عام 1968 تنفيذ تصميم سينما العوالي في البحرين . وفي السنة نفسها شارك رفعت الجادرجي في المسابقة لتصميم عمارة مقر نقابة المهندسين في الكويت واخرى للمصرف الوطني في ابو ظبي . كذلك قام المكتب بانشاء عمارة مكتبية في البحرين في 1970 وكان ذلك موجبا لامتداد فعاليات المكتب الى منطقة الخليج .

على ان من اعظم التصميمات نجاحا مما انتجه **رفعت الجادرجي** هو بيت **حمود** في بغداد في 1972 . وقد شهد هذا المبنى ثمرات السنين الطوال من الجهود لاعادة بعث التقاليد المعمارية القديمة وتجسيد كل ذلك في بناية تجمع احسن عناصر التراث المعماري العراقي مع المستلزمات العالمية المعاصرة . وتمنح هذه البناية الحياة الجديدة للتقاليد القديمة للمضيف العربي وتضم فنون الاطواق في قصور بغداد القديمة في طراز معاصر جديد . وكانت النتيجة آية جديدة للهندسة المعمارية العربية المعاصرة ومفهوما اصيلا في التصميم. ولم يأت التراث في تقليد جامد بل انه جاء تجسيدا حيا منسجما مع المستلزمات المعاصرة.

ويمضي المعمار بهذا التقليد خطوة اخرى في داره الخاصة ببغداد في 1979 . فقد استفاد من المواد البنائية القديمة لخلق شكل معماري معاصر يمثل البناء العربي تمثيلا صادقا وكان استعمال الطابوق كمادة اساسية والاطواق المقوسة كمظهر اساسي في التصميم عاملا نجح في التوفيق بين الماضي والحاضر في البناء. وتفصح تصميمات **الجادرجي عن شخصيته الخاصة وعزمه على الصمود والتعالي على الكليشيهات التي تسود الهندسة المعمارية العالمية.**

وحين سئل رفعت الجادرجي كيف يصف عمله الخاص أجاب : **ان السؤال غير ذي موضوع في تلك اللحظة لان الهندسة المعمارية كانت تمر في مرحلة من التطور غير الموجه نحو الوحدة وانعدام الشخصية على الصعيدين الوطني والعالمي . وما لم ينعكس هذا الاتجاه لا يمكن القول ان كان عمله سيكون ذا اهمية بالنسبة للباحثين المهتمين بالحفاظ على التنوع الذي يتصف به عالمنا وتطويره . ان اساليب الحياة والانماط القياسية والاتجاهات المتشابهة في البناء القائمة في كل قطر في زماننا هذا قد جلبت معها خطر اضاعة عدد من المدن الجميلة كبغداد لهويتها الحضارية الفريدة في بحر من العمارات المتشابهة المبنية على الطراز العالمي . وكل خطوة تبعدنا عن ذلك وتعيدنا الى ايام التنوع الغنية السابقة جديرة بان تحظى بالتأييد والترحيب .**


رفعة الجادرجي


رفعة الجادرجي : المجمع العلمي العراقي،بغداد



راسم بدران . فيلا هندال في عمان ، 1975 ـ 1977

راسم بدران

قلما يعتمد المهندسون المعماريون الشبان في العالم الثالث على الخبرة المعمارية الاوروبية والامريكية الا بقدر محدود . وعندما تتاح لهم فرصة الدراسة في هذه الاقطار يمرون في مرحلة موقتة من تطورهم ويتعلمون في المعاهد التي تتوفر فيها الوسائل بشكل افضل . ويستطيع الكثير من المعماريين في افريقيا والشرق الاوسط منافسة زملائهم في اوروبا وامريكا بعد اكمال دراساتهم . ويقدم المعمار الاردني الشاب راسم **بدران البرهان على ان القضايا والتحديات التي تتطلب الحل مهما تكن طبيعتها وحيثما حصلت هي** اهم من النجاحات الفعلية في الاعمال التي لا تحتاج الى مثل تلك الحلول الثورية .

ولد راسم بدران في الاردن في 1945 وبعد اكمال دراسته الثانوية ذهب الى المانيا الغربية للدراسة في المدرسة الفنية العالية في دارمشتات . وفي 1970 اكمل دراسته هناك بانتاج خطة لاعادة بناء السوق في مدينة الكويت التي كان قد نشر اعلان عنها في المجلة الفرنسية « العمارة في ايامنا » . وشارك بدران في بعض المسابقات الدولية في المانيا في تلك الفترة وحصل على الجائزة الاولى من وزارة الاسكان الالمانية في 1970 عن التصميم الذي قدمه لوحدة سكنية مسبقة الصنع للاسر ذات الدخل المنخفض . وقد نشرت تفصيلات نتائج المسابقة في مجلة « البناء » الالمانية واستعمل مفهوم راسم بدران في تصميم المدن السكنية في مدينة بون في تاريخ لاحق .

وحصل بدران مرة اخرى على الجائزة الاولى لمدينة سكنية في جولد شتن قرب فرانكفورت / ماين . كما نجح في ميدان آخر هو تصميم المسارح الحديثة . وقد استفاد كثيرا من فكرات كارلهاينز شتوكهاوزن وموريسيو كاجل في دراسته لموضوع المسرح السيار وقاعة الموسيقي المتنقلة ونشرت آراؤه من قبل دار النشر S. Fischer Verlag في المجلد المعنون « ميدان التمثيل السيار . مسرح المستقبل » .

وبعد عودته الى عمان افتتح راسم بدران ممارسته الخاصة للهندسة المعمارية واسهم اسهاما فعالا في تطوير الهندسة المعمارية في وطنه . وهو احد الاعضاء المؤسسين والمدير لدائرة الهندسة المعمارية في نقابة المهندسين الاستشاريين في عمان . وقد نال الجائزة الاولى في مسابقة لانشاء عمارة تجارية في عمان كما حصل على جائزة اولى اخرى لتصميمه بناية مقر مصرف الاسكان في عمان .

ولراسم بدران عمارات ناجحة عديدة انشئت خلال السنوات الاخيرة كما يجري بناء عمارات اخرى له من بينها مجمع للمدارس في عمان ومقر لشركة لبناء المساكن في عمان ومعمل للمواد الصيدلانية في ناعور ومؤسسات صناعية اخرى . ومن بين المباني التي تم انشاؤها له عمارة في السلط ومعمل في المركة والمكتب الرئيسي لبنك الاسكان الاردني في عمان . ويجري في الوقت الحاضر بناء مدينة سكنية من تصميمه في عمان .

ومن الامثلة الرئيسية لاعمال راسم بدران حتى الآن داران منفصلتان في ضواحي عمان تبرزان صفاته الخاصة بشكل يفوق اية بناية غيرهما . وفيلا هندال (الاشكال 31ـ32) مثال ناطق للطريقة التي يمكن بها اعطاء الواجب البنائي التقليدي خطوطا جديدة في الاعمار وجعل العمل المهني متوافقا مع التقاليد المحلية مع كونه جزءا من مشهد معماري عالمي معاصر . وقد شيدت هذه الدار على سفح تل قريب من



راسم بدران . فيلا هندال في عمان ، 1975 ــ 1977

عمان واستفاد المعمار فيها من المنحنيات الطبيعية لخلق الرحبات المنفتحة التي تسمح بايجاد جو مؤنس الى جانب ما تعطيه من الحرية الواسعة في العلاقات مع البيئة الخارجية . وقد صممت الشبابيك والابواب بصورة متباعدة لتعطي شعورا بلوريا للعناصر التكعيبية المستعملة في بناء الدار . وتتوافق الخطوط القطرية الخارجية للتصميم مع الترتيب الداخلي المؤلف من سلسلة من الادوار النصفية المتداخلة ببعضها .

ويركز المعمار تأكيده الاكبر على المعالم الداخلية . فمن الجهة الشمالية يشرف المرء على منظر سحري للتلال المحيطة بعمان في حين يطل من الجنوب على الحديقة الخاصة المحيطة بالدار وحوض السباحة الذي تشتمل عليه . وحتى المدخل يمتاز باللمسة الخصوصية فيه . ولقد قال **راسم بدران** في مقابلة له مع فوزية مي : **« لقد حاولت التخلص من ذلك الاحساس الذي يتملك الانسان عند دخوله البيت مباشرة من الطريق حيث يشعر ان انظار الآخرين تحدق فيه . وقد اخفى مدخل هذه الدار وانك لتدخلين اليها مع الاحساس الكامل بالخصوصية »** .

ويقع بيت « **مادي** » كذلك على احد التلال في ضواحي عمان . ويشتمل على خمس غرف للنوم في ثلاثة مستويات وكلها متصلة ببعضها . ويستفيد انشاء البيت من موقعه على السفح ويندمج شكله الهرمي مع الطبوغرافية الارضية **ويضم البيت حديقتين داخليتين صممتا كمعالم في الهواء الطلق في تخطيط البيت الامر الذي جعل بالامكان ترتيب الغرف بصورة متباعدة مع الاستفادة من ترتيبات التخطيط المفتوح وفقا للتصاميم المطلوبة في التقاليد البنائية العربية . وضمت غرفة النوم الرئيسية والمطبخ الملاصق لها في محيطهما على هيئة وحدة خليوية صغيرة بحيث تكون شبه مستقلة رغم بقائها جزءا من الكل الكبير. وعلى غرار فيلا «هندال»** استعان الانشاء الخارجي للبيت بالخصائص التقليدية للمواد المستعملة واستفاد من البيئة المحيطة . والمادة البنائية الرئيسية المستعملة ، والتي تكاد تستعمل في كافة المباني الحديثة في عمان ، هي الحجر الرملي الاصفر الفاتح المنصوص عليه في الانظمة البلدية الاخيرة .

في 1979 **صمم بدران** مدينة **ابو غويلة في عمان** وبدأ مرحلة جديدة في تطوره (الشكل

ويرتبط هذا المجمع السكني الجديد بالتقاليد العربية القديمة بما يشتمل عليه من مساكن عالية الكثافة في مبان منخفضة مع تركيز المرور في شوارع داخلية خاصة بالمشاة فقط .

ولقد عهد الى راسم بدران في السنوات الاخيرة بمهمات في الاقطار الاخرى . فقد قام بتصميم نادي الضباط وعدد من الدور المنفصلة لمدينة ابو ظبي في دولة الامارات العربية المتحدة . كما انه يعمل الآن في دراسة حالية لمدينة الكويت لتقديم آخر النتائج عن دراسة الحالات المناخية والتقاليد التاريخية والمعمارية والحلول المقترحة لها . وخلال السنوات القليلة التي اشتغل فيها في الكويت نضجت اشغاله بطريقة لا بد ان تترك تاثيرها الحاسم على مستقبل الاعمار والهندسة المعمارية في ذلك القطر . لقد أجاب **راسم بدران** مؤخرا حين سئل عن اهمية عمله بالنسبة للاردن : « **للمهندسين المعماريين واجبات كثيرة في المجتمع . فهم لا ينتجون**



راسم بدران

المباني وحسب بل انهم يساهمون في تحسين المجتمع . ويستطيعون تحويل بيئة سكنية بائسة الى حالة احسن . ولا يأبه الكثيرون بتحسين بيئتهم بل يقنعون بما يرونه امامهم . وواجبنا كمعماريين هو اقناع الناس سواء كانوا زبائن افرادا او رسميين حكوميين بان يبذلوا المزيد من الوقت والجهد في تخطيط وتصميم بيئتهم » .



1 — Built Environment VO15

2 — Hassan Fathy, Architecture for the Poor, Chicago 1973, S 114

3 — P. Andrews, M.Christie, R.Martin' Squatters and the Evolution of a Lifestyle, Architectural Design, January 1973, S

4 — P.Lloyd, London 1979.

5 — Yona Friedman, Towards a Poor World, or How Scarcity Might Prevent the Catastrophe, Architectural Design 7,1974

6 — Ch.K.Lane' High Design. The Conference at Macchu Picchu, Inland Architect April 1978,5,13

الفخار اللماع

آلن كيگر سمث



كراهام ألدرويد، قارورة مفخورة تحت درجة حرارة عالية، 1980.

ان الحرف القديمة من اكثر الاشياء محافظة على الاصول: فلقرون عديدة كانت صناعة الجلود، والسلال والمنسوجات، والفخار، يزاولها الناس في جميع المجتمعات لسدّ حاجاتٍ معينة، امّا اشكالها وكمياتها فمعروفة جدا. ولم تكن ثمة حاجة حقيقية، او حتى مناسبة للتغيير الا في حالات نادرة. غير انه في الازمنة المعاصرة، شهدت صناعة المنسوجات والخزف تغييرات عميقة وسريعة، تحت تأثيرات الانتاج الصناعي من جهة، واسهامات الفنانين الحرفيين من جهة اخرى. وما هذا ـ كما لا يخفى ـ الا تطور جديد. ورغم ان التقاليد المنحدرة من قرون، استمرت بشكل اعتيادي وبدون ان توضع على المحك، الا انها تمكنت من انتاج نماذج من فن يبهر الانفاس، بين الفينة والفينة، بينما تطورت التصميمات الى انساق متناغمة منسجمة تختلف اختلافاً كلياً عن تلك التي يقوم بها المصمم، او الحرفي المعاصر، وكأن عامل الزمن لعب دوراً في انضاج التصوّر وتنفيذه.

ان التقاليد في صناعة الخزف، كثيراً ما تتعرض للتغيير من جراء ما يجد من حاجة جديدة، او تقنية جديدة، او فكرة جديدة، من ذلك على سبيل المثال اكتشاف الصلصال الخزفي الطبيعي في الصين، والطلب على الفخار المزجج في الاعوام الأولى للاسلام، واختراع المينا، واكتشاف الآنية الخزفية البيضاء المتينة على يدي «جوشيا وجووود». اما التطور الآخر الذي لا يقل أهمية عن سابقيه، فهو تطور الصقل واللمعان، ولو أنه اقل شيوعاً. ان تقنية الصقل ظلّت لفترة طويلة من اختصاص مجموعات قليلة من الحرفيين (معظمهم من الفخارين المسلمين)، ولم تصنع مطلقاً بكميات كبيرة، وذلك نظراً لتكاليفها الباهضة والصعوبة المرافقة لها.

ظهرت صناعة الفخار بالرسم الملمَّع، او بالطلاءات الملمّعة اول ما ظهرت في القرن التاسع الميلادي، ربما في مصانع الفخار في بغداد، او في مكان قريب منها. ان معظم النماذج الباقية من تلك الفترة، عبارة عن اوانٍ صغيرة بحافة مطوية الى الخارج، ربما استعملها الندماء والاعيان. وتوجد ايضا، اوانٍ صغيرة جداً، ربما صنعت لوضع الحلويّات فيها، وكذلك جرار، وآجرّ وصحون عرضها حوالي ثمانين ملمتراً. هذه الادوات والأواني مصبوغة بألوان قوس قزحية عاكسة (بريق معدني)، مشتقة من فضة ونحاس، صفراء ضاربة الى السمرة (وهي اكثرها شيوعاً) وبنية ضاربة الى الاخضرار، وذهبية حمراء ضاربة الى الاصفرار، وفي بعض الاحيان حمراء قرمزية غامقة جداً لدرجة تبدو فيها وكأنها سوداء. وعلى الرغم من ان التصاميم منوعة، الا انه يمكن القول بأنها جميعاً مصنوعة بعناية فائقة جداً اكثر من تلك العناية التي اعطيت لصناعة

الفخار التقليدي في الفترة الزمنية نفسها.

ان بعض التصاميم الأولى، التي تتكرر باستمرار، معقّدة الى حد ما، ولو انها في احيان اخرى مرسومة بحرية غير مقيدة. وقد استقى صانعها تكويناتها من اشكال النبات، والاوراق التي تبدو كأنها تنفجر الى اعلى كالنافورات داخل الاواني. ويمكن تتبع هذه التكوينات، وارجاعها الى الزخارف الرومانية على الحجر، وفي الرسم الزيتي على الجدران، والرسم على الجص. وهذه التكوينات ورثها الرومانيون عن الاغريق، واستقاها الاغريق من المصريين ولكن ربما كيّف الرسامون على الفخار، تلك التصاميم من نماذج اندثرت الآن ولكنها كانت موجودة في مخطوطات، او اقمشة، او أوانٍ مصنوعة من خشب مصبوغ، لأن هيئة تلك التصاميم تختلف كلية عن الاشكال النباتية الباقية في المعمار الروماني. ثم عادت التصاميم فنحت منحى آخر، عندما ظهر الصبغ بالفرشاة بألوان لمّاعة على الفخار، واتخذت اشكالا حرة، وفي احيان اخرى اشكالاً خيالية رومانسية موحية بقوة دينامية. ووجدت مثل هذه التصاميم على بعض الجص وفي الزخارف الحجرية من العهد المسيحي والعهد الاسلامي.

وثمة انواع اخرى من التصاميم اشتقت من هيئة طير، جالب للبركة والفأل الحسن: وهو محاط بخلفية مزخرفة وهي تتواصل مع الخط الخارجي للصورة الرئيسة وتملأ بالنقط والدوائر، او الزخارف الخطية المظللة. لم تكن هذه الابتكارات مجرد زينة، وانما كانت طريقة يتوصل بواسطتها الفنانون الى مادة ثرية من الانعكاسات على جميع السطح اللماع، تتلألأ في اماكن مختلفة حينما يميل الاناء. وتتضمن الخلفية في كثير من الأحايين، نقشاً مثل بركة وحظ سعيد. ان اغرب التصاميم، تلك التي تضم في ثناياها أشكالاً بشرية ينسبها العلماء عادة الى القرن العاشر الميلادي، اكثر مما ينسبونها الى القرن التاسع. ويبدو ان معظم تلك التصاميم لها علاقة بالبلاط العبّاسي من حيث الحرب والصيد والطرد، او من حيث اظهار ابهة البلاد والحفلات الترفيهية. ويبدو ان رسم لاعب العود وهو جالس، من اكثر الرسوم رواجاً، ويدل على ذلك ما عثر وما يزال يعثر عليه على الصحون والكسر المتخلفة من ذلك الزمان. وصورة لاعب العود واضحة كهؤلاء الحاضرين في الاحتفال، الذين استعملوا مثل ذلك الصحن ويبدو في احيان اخرى الشكل البشري كأنه نبيّ، اوساحر او اميرويشهد على ذلك اناء محفوظ في متحف «اشموليان» في اكسفورد، حيث يظهر الشخص الجالس بلباس مزخرف بالورود. وهناك جفنة اوطاسة مذهلة في متحف اللوفر، وفيها رسم يمثل فارسين على صهوتي جوادين، ولا ندري اذا ما كان هذا التصميم صنع احتفالاً بحادثة وقعت فعلاً، ام انها تشير الى اسطورة ما؟ ولا يفوتنا ان نذكر تلك الجفنة او الطاسة الفريدة الموجودة في مجموعة «كير» بلندن، وهي تصور شخصين واقفين بجبتين طويلتين، ويمسكان بأكياس اوصرر نقود مع شكل غريب اشبه ما يكون بجزيرة مملوءة بنقط فيما بينهما. ومن الصعوبة بمكان ان لا نعتقد هنا، ان هذا الرسم لا يشير من قريب او بعيد الى قضية، او الى حادثة معينة. هل فيها ما يوحي الى عقد اتفاقية او معاهدة؟ ام ان الشخصين المهيبين ما هما الا شخصان يرمزان الى معنى غيبي؟ قد يصعب على الناظر الى هذا الرسم ان لا يغرق بتأملات عن هذين الشخصين اللذين يلتقيان بصمت عبر القرون، وهما يكشفان ويخفيان ما يعنيانه مرّة واحدة.

وتوجد قطعة من الفخار، وهي من أشهر قطع الفخار في العالم وهي من آنية خزفية قديمة. وقد رسم عليها جمل يحمل قبة او مهداً مقدساً على ظهره، وهي عادة كان يزاولها البدو حينما يسيرون او يصلون الى ارض المعركة. تم العثور على هذه القطعة في اسبانيا، الا ان ريتشارد اتنكهاوسن كان قد بين انها ربما صنعت في العراق. وبين كذلك ان تصدير الفخار من العراق الى الممالك الاسلامية في اسبانيا، كان يجري، بصورة متواصلة في القرن العاشر الميلادي. يعتقد بعض العلماء ان تقنية صناعة الخزف ابتدأت في مصر. ولكن معظم النماذج ان لم يكن كلّها، والتي عثر عليها في مصر، تظهر عليها تواريخ متأخرة قليلا، وبما ان قطعتين قديمتين من الخزف المصنوع في القاهرة، مؤرختان ومنقوشتان بالكتابة، فيمكن والحالة هذه، ان نحصل على فكرة تقريبية عن التتابع الزمني. ان القطع القديمة التي يرجع عهدها الى العصر المملوكي في مصر مصبوغة بطلاء خزفي اصفر ضارب الى الاخضرار، مشتق من الفضة. ان كلا من الطلاء والطين نفسه، خشن اذا ماقورن بالقطع العراقية، ولكن من السهولة الاعتقاد انهم كانوا الروّاد.

ومهما يكن من أمر، فيمكن الاكتفاء بالقول بأن الخزف، اينما ابتدأ، قد تمت صناعته في اطار حوالي مائة سنة ليس فقط في العراق، وانما في مصر وسوريا، وقد انتقلت هذه المصنوعات الخزفية بطريقة ما الى اماكن بعيدة كالهند واسبانيا. وفي القرن الحادي عشر، ابتدأت صناعة الخزف في ايران تحت الحكم السلجوقي التركي. وازدهرت تقاليد هذه الصناعة في خزفيات كاشان المنقوشة والمصورة، الفائقة الاتقان، وفي القرن الثالث عشر، استعملت في ملقا وفي المدن الاخرى في جنوب اسبانيا، التقنية الخزفية، ومن المرجح ان الذي قام بذلك، هم الحرفيون من الشرق الأوسط.

وادى ذلك اخيراً الى الخزفيات المعروفة تماماً في اوروبا الا وهي الكؤوس والجفنات الاسبانية العربية الرائعة، وقد تم صنع صحون كبيرة (ربما صنعها فخاريون مسلمون) في «مانيسس» لكثير من العوائل الملكية او عوائل النبلاء في اسبانيا وفرنسا وايطاليا. اما الخزف في ايطاليا فقد صنع في «كابيو» خاصة (من عام 1492 م) وفي «ديروتا» ولكنها لم تستمر طويلا وبعد 1550 م، لم تنجز الّا اعمال خزفية مهمة قليلة هناك.

في بداية القرن التاسع عشر، استنبطت طريقة جديدة لصناعة الخزف واصبحت سائدة



عملية صقل مزهرية كبيرة.

في اوروبا، استجابة للطلب الصناعي من أجل وضع طبقة فضية او ذهبية دائمة على ادوات المائدة. وتعتمد هذه الطريقة على اذابة الذهب او البلاتين في الماء الملكي ويمزج «بالراتينج». وهكذا يصبح الطلاء الخزفي ثابتاً في سطح الفخار الصقيل، بخبز اعتيادي للخزف بالنار (متأكسد)، وعلى هذا يمكن تجنب الالتباسات التي تنتج عن تخفيض الأكسدة التي تتطلبها الطريقة الأقدم. ان الطلاء الخزفي في الوقت الحاضر نسخة معقدة من «الذهب السائل»، «والبلاتين السائل»، وتأثيره يختلف تماماً عن الطلاء القديم. انه يشبه الى حد كبير طلاء معدنياً منتظماً، وفيه شيء قليل من القوس قزحية. وعلى هذا فهو يلفت النظر، ولا يثير الخيال.

ربما لهذا السبب، اعاد الفنانون الخزفيون الكرة واحيوا ثانية الاهتمام في القرن التاسع عشر، بالطلاء الخزفي المخفض الأكسدة، وخاصة في فرنسا وايطاليا وانكلترا. حاول بعض هؤلاء الفنانين اعادة انتاج تحف من آنية خزفية مطلية بطلاء لماع، بينما حاول آخرون – وعن عمد – ان يزيفوها. الا ان ثيودوردك، ووليم دي



طاس عباسي كبير مصقول، القرن العاشر الميلادي.



گيوبيو لستر 1515-1510

آلن كامبل.

موركان كانا مأخوذين حقاً بالطلاء الخزفي واستعملاه لصنع فن حقيقي متفرد. ويحمل مثل هذا الشعور ايضا عدد قليل من الفخاريين في الوقت الحاضر. الا ان معظم الفخاريين المعاصرين لا يبدون الا اهتماماً قليلاً بهذه الطريقة، لأنهم يتخوفون من ضياع وقتهم ومواردهم، بسبب هذه التقنية الشاقة غير مضمونة النتائج. انهم حكماء بتركهم هذه الطريقة جانباً، لأنها من اكثر الطرق الخزفية التي لا يمكن التنبؤبها. اما الخبز الثالث والاخير الذي يطور الطلاء فيجب ان يتم بدقة كبيرة. وعلى هذا علق الكاتب الايطالي «سبريانو بيكولباسو» في مؤلفه الشهير «ثلاثة كتب في الفن الفخاري» (1558 م):

«يجب الا يغيب عن البال، ان هذه الافران لصناعة الخزف، تبنى صغيرة، ذلك ان هذا الفن غدار، ففي اكثر الاحيان لا تخرج الا ست قطع صالحة من أصل مائة توضع في النار»

يركز اساتذة الخزف قبل جيل على اهمية الشكل والموضوع. وقد اعتبروا اللون والزخرفة وكذلك الطلاء الخزفي خاصة، اشياء سطحية، وفي الأكثر اشياء قبيحة. فلم يهتّم الطلاب في الغرب الا قليلاً، بالاسهام الاسلامي في الخزفيات بكل الوانها وأساليب رساميها، وخيالها ونقوشها، مع تكويناتها التي استنبطت بصورة خاصة لاحتوائها. غير انه في الوقت الحاضر تغيرت الصورة. فثمة ادراك متنام، بأن اللون والزخرفة، اذ ما استعملهما بطريقة جيدة، لا يجعلان الأواني اكثر جمالاً واكثر قبولاً فحسب، وانما هما طريقتان لسبر التكوين الخزفي وتحقيقه، وبالتالي صنع وحدة تامة مريحة للعين، وللقلب والعقل ايضاً. وهكذا فانهما مهمان في الخزفيات، كصيغ فنية قائمة بذاتها، مثل اهميتهما في زخرفة الفخار الذي يستعمل لاغراض عملية. وعلى هذا فليس غريباً ان يتجدد الاهتمام بالطلاء الخزفي. بيد ان عدداً غفيراً من الطلاب، في الوقت الحاضر يحصلون على الخبرة اللازمة في هذا الفن في الكليات، ولكن قلة منهم تستمر في ممارسته بعد تخرجهم، بسبب التكاليف الباهضة وعدم الاطمئنان الى النتائج المرجّوة.

لقد واظب قليل من العاملين في الخزفيات على هذا الفن لمدة طويلة، وتمكنوا بذلك من السيطرة الاكثر حكمة على التقنية، وحافظوا على حصيلة منتظمة من هذا الانجاز المتطور.

ابتدأت أنا شخصياً قبل عشرين عاماً باستعمال طلاء اشتققته خصيصاً، حيث عرضته للنار في فرن يشتعل بالخشب، مستحضراً بذلك: صباغي الخاصة لتخفيض الأكسدة، من الفضة والنحاس مع المغرة الحمراء. يستعمل هذه الأصباغ عادة، فنّانون يعتمدون على الفرشاة في اساليبهم المطبقة على الخزف، وهي بمعظمها اساليب تنحو منحى تجريدياً، اوتكون نوعاً من الخط، مع ضربات لونية، وحركة قوية. ان معظم اعمالي ذات دلالات عملية، ولكنها يمكن ان تحمل على محمل الرسم التجريدي. انها تنتسب الى ما يسميه «اليوس ريكل» بـ «الحدود بين الزخرف والرمز».

من المحتمل ان يكون الفخّاري، والرسام والنحات المصري السيد سعيد الصدر قد اشتغل اكثر من اي خزاف حيّ آخر، في تقنية الطلاء الخزفي المنخفض الأكسدة. وهو يستلهم التقاليد الفرعونية والقبطية والاسلامية في مدينته القاهرة، الا ان التأثير الاسلامي في اعماله غالب شامل، وتتميز اعماله برسوم رمزية لشخوص بشرية وحيوانية وهي بلا شك مأخوذة من زماننا الحاضر، غير انها تثير ذكريات عن الطلاء الخزفي العجيب عند العصر العباسي والفاطمي في بغداد والقاهرة على التوالي.

قام سعيد الصدر بتجارب تخيليّة مستعملاً طبقات دهان ملونة مختلفة، ومستخدماً الحفر الحامضي للحصول على الطلاء الخزفي الممزوج باللون الأخضر والازرق الفيروزي الثخين. ان كلا من أعماله العملية والنحتية قد منح جوائز عالمية عن جدارة واستحقاق.

درس على يدي سعيد الصدر استراليان هما «ألن بيسكود» من كامبرّا، و«كراهام اولدرويد» من سدني. وتأثرت اعمالهما بالتراث الاسلامي وبأشكال الاواني الاسلامية، ولكنهما الآن يقومان بتجاربهما بطرق جديدة يمكن وصفها بأنها «شبه نحتية». كما قاما بتوسيع تقنية صنع الفخاريات القديمة ونجحا في الحصول على انواع من الطلاء الخزفي المنخفض الأكسدة على الخزف الحجري المفخور بدرجات حرارية عالية مع مواد طلاء قلوية عالية معرضة لدرجات حرارية عالية. وحاول مثل هذا الشيء الفخاري الانكليزي «وليم بيرتن» في بداية القرن العشرين، ولكنه لم يواصل مسعاه. وليس من باب الصدف ان يزدهر الخزف اللماع في الماضي في الشرق الأوسط وفي اسبانيا حيث الشمس والنور قويان. ومن المحتمل ان يضرب هذا الفن بجذوره في استراليا ايضاً حيث حالات الضوء متشابهة تماماً.

أقيم في عام 1977 معرض رائع للخزفيات في المركز الثقافي العراقي بلندن، وضمَّ معروضات الطلبة في بغداد، واتسمت المعروضات بلمسة اسلامية كلية، غير انها لم تكن احياء لفنون تقليدية. واستخدم الطلبة، الهندسة، والخط واللون جميعها بعنفوان، وبطرق أصلية حقاً. انها تنتسب الى الماضي الا انها يانعة وجديدة. أين هم الآن هؤلاء الطلبة الفنانون الذين اقاموا هذا المعرض المثير؟ انني لآمل ان سيواصل بعضهم، وآخرون من امثالهم، تقنية الطلاء المخفض الأكسدة. ليست دعوتي هذه مجرد احياء لطريقة سلفت، ولكنها مسألة تفكير بلغة

التقنية لأجل ان تكون قادرة على التعبير عن أفكار الزمن الحالي، كما ان فهمها فهماً كافياً يستخلص من الفنان افكاره الكامنة فيه.

انا لا اتوجه بندائي هذا الى منطقة بعينها في العالم دون غيرها، ولكن الفخارين الفنانين في الشرق الأوسط، لهم علاقة وثيقة الصلة بهذا النداء، ذلك ان الطلاء الخزفي دشنه اجدادهم، وفي نفس نور الشمس الساطعة.

يقول بعض المؤرخين ان الطلاء الخزفي اللماع ابتدأ في بغداد، بينما يذكر آخرون، انه ابتدأ اول ما ابتدأ في الفسطاط، وأياً كان أمر من ابتدأه واين، فالشيء المدهش حقاً بهذا الصدد انه ابتدأ على اية حال.

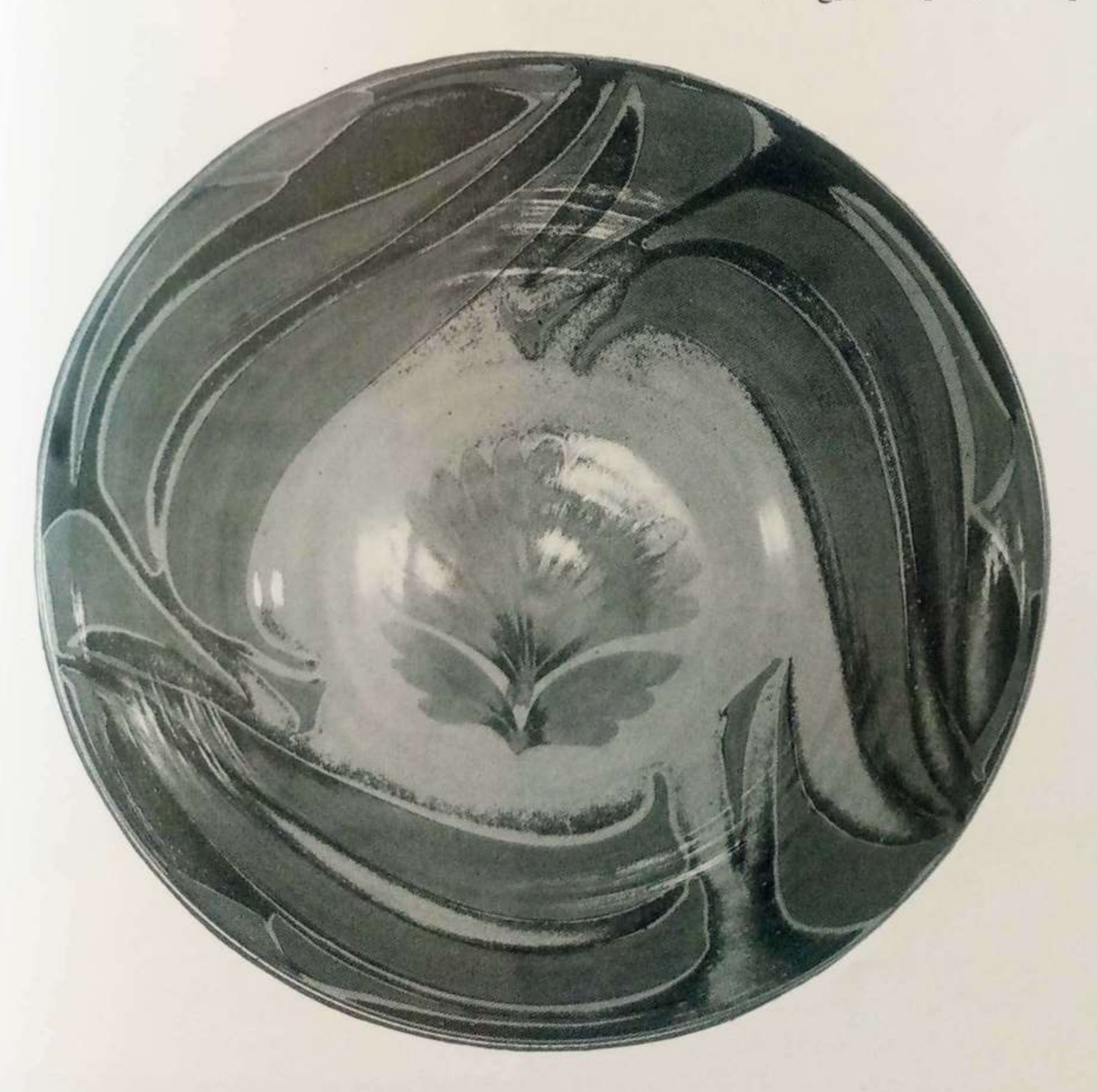
اولاً مَنْ الذي خطر على باله ان يجّرب الطلاء الخزفي على الفخّار؟ فهذا الطلاء لم يكن في الأصل جزءاً من موجودات الفنان الفخاري بأية صورة من الصور. فقد عثر على بداياته في تقنية نافخ الزجاج التي يولف فيها بين زجاج نقي وملون، وفي صبغ المركبات الكيمياوية الفلزية على الزجاج، بطريقة تندمج فيها مع الزجاج حينما تسخن ثانية. وبما ان الهواء الذي يكون فوق الزجاج المنصهر في الفرن، قليل الاوكسجين، لذا فان المركبات الكيمياوية الفلزية، ستخضع الى تغيير الفضة من اللون الرمادي الضارب الى البياض، الى اللون الأصفر الذهبي. ومن المؤكد ان النحاس والفضة استعملا بهذه الطريقة في مصر في القرن الثامن الميلادي. ويمكن مشاهدة نموذجين مهمين من ذلك في المتحف الاسلامي في القاهرة في الوقت الحاضر. وقد نقش على احدهما اسم عبد الصمد بن علي ومؤرخة 155 للهجرة (772)، اما النقش على النموذج الثاني فيبين انه مصنوع في الفسطاط، ومؤرخ بارقام قبطية في 163 للهجرة (779-780 م).

ان مواد الطلاء الخزفي القديم في الشرق الأوسط، تشبه معدن الزجاج من حيث التركيب. وبعض هذه المواد، وخاصة المواد السورية القديمة، تبدو كأنها نفس المواد تقريباً، تطحن الى مسحوق، ثم توضع على الاناء الطيني، وتصهر على سطحه. ان مواد الطلاء الخزفي تذوب بسرعة جداً، مشكّلة كريات زجاجية صغيرة في القسم السفلي من الوعاء، كما انها تتجزع بسهولة. وهذا ما يمكن ان نتوقعه لنافخ الزجاج الذي يريد ان يقوم بذلك دون اللجوء الى اضافة طين، او صخر مسحوق، لتقوية وتقليل تقلصه.

وربما ان واحداً من المشتغلين في الزجاج، لم يذكره التاريخ، قام بعد ان زود الزجاج بمواد الطلاء الخزفية، بمحاولةٍ لاجراء نفس التقنية لأن الزجاج في مرة ما طبق على اناء طيني.

وربما اندهش هو اندهاشاً مريحاً، حين وجد الوانه على الاناء الفخاري تؤثر تأثيراً مذهلاً اكثر من ذي قبل. فاللون يكون اضعف في

سعيد الصدر، قنينة، تزجيج أسود، 1967



آلن كَيگر- سميث، تصميم مصقول، 1980

الاواني الزجاجية وذلك لانه خفف بواسطة الزجاج الذي يندمج فيه، كما ان الطبقة الاساسية الزجاجية النصف شفافة تمنع عنه كثيراً من قوة الانعكاس. ولكن الفخار المزجج، بعطي النحاس والفضة لوناً عميقاً وخاصة تكمن طبقة رقيقة في سطح الطلاء اللماع، بدون ان يكون مخففاً. ويشتد اللون قوة ايضاً، ذلك انه يكون على طبقة اساسية غير شفافة، بدل ان يكون على سطح شفاف. ويمكن اظهار مثل هذا الاختلاف، بوضع أصباغ الوان مائية على لوح زجاجي في النافذة، ومن وضع نفس المادة على قطعة من الورق.

ان مواد الطلاء الأول، التي وضعت عليها الاصباغ الخزفية اللماعة، كانت قد ركبت لانتاج زجاج شفاف واضح. وفكرة استعمال هذه التوليفة على الطلاء الخزفي ما هي الا فكرة ذكية وأصيلة. واكثر من هذا وذاك، اكتشاف آخر، وهو تعريض مادة الطلاء الى حرارة قليلة، فان كتلة من الفقاعات الصغيرة المحصورة في مادة الطلاء في حالتها غير الكاملة تجعلها غير شفافة وبيضاء قليلا، ومكثفة في نفس الوقت لون الطلاء الخزفي اللماع.

وهناك اكتشاف آخر اكثر عبقرية، وذلك ان مادة الطلاء اللماع يمكن ان تصبح اكثر بياضاً وذلك بادماج اكسيد القصدير فيها، فذرات الاوكسيد البيضاء الجميلة، لا تتحلل ولكنها تتعلق بالمادة الطلائية المنصهرة، وهكذا تصبح كثيفة وغير شفافة تماماً. وتبدو ان هذه فكرة جديدة للغاية. وعلى الرغم من ان الزجاج كان قد صنع ابيض في الماضي، غير ان العملية كانت تتم بصورة مختلفة.

ان الفخار المصبوغ بطلاء خزفي، اللماع، تطلب زيادة نوع جديد اضافي من الحرارة الى الادوات المصقولة، شبيهة بما يقوم به صانع الزجاج حينما يعيد ثانية الزجاج الى الفرن. يستطيع ان يقوم صانع الزجاج بذلك بدون مشقة ولعدة مرات لكل صنف. اما بالنسبة للفخاري فان المسألة مختلفة، فعمله يتطلب زيادة الحرارة ببطء داخل الفرن، وحتى يكون عمله، ذا اهمية واعتبار، عليه ان يحشد كمية كبيرة من عمله.

وبما انه لا توجد وثائق خطية عن الفخار الخزفي اللماع القديم (اقدمها بحوث ابو القاسم من كاشان في 1301 م)، فمن الصعوبة بمكان ان تكون متأكداً كيف كان يصنع، ولكن من معلوماتنا في الوقت الحاضر يمكن ان نكون متأكدين الى حد ما من المبادىء العامة. فخليط النحاس والفضة، وضع على ادوات الطلاء اللماعة بواسطة فرشاة اوريش قلمي، ثم عرضت هذه الادوات للنار بصورة كافية ليتلين الطلاء حتى تصبح بقع اللون ثابتة. ومن المحتم ان تكون قد خفضت الاكسدة بدرجة ما اثناء التعريض للحرارة، والا لكان اللون اكثر شحوباً، ولكان من المستحيل الحصول على اللون الأحمر من النحاس.

ولا يمكن لاي أحد ان يكون على يقين من المركبات الفلزية التي استعملت، لان استحضارات مختلفة قادرة على انتاج بعض التلوين حتى مع تخفيض معتدل، وفي الحقيقة فان شدة التخفيض كانت بلا شك بحد ذاتها، متباينة، كما لا يمكن لاي أحد ان يكون على يقين من درجة التركيز التي وضعت فيها الخلائط الفلزية، لأن جميع التركيزات المختلفة قادرة على اعطاء كثافة لونية متفاوتة. ان الأعمال الباقية تشير الى ان الرسامين استعملوا عن عمد خلائط مختلفة للحصول على سلسلة من الوقع الصبغي وسلسلة من الألوان. وعرف عن الفنانين الاسبان والايطاليين، انهم في عصور متأخرة خففوا الصبغ بالصلصال والمغرة اللذين يشكلان القشرة اثناء التعريض الى النار ثم تكشط عندما تؤخذ الادوات من الفرن، تاركة الطلاء الخزفي اللماع في السطح الصقيل. ومن المرجح ان الفنانين القدامى قاموا بنفس العملية، الا انها ليست جوهرية.

ان الادلة على هذه القضايا التقنية يمكن الحصول عليها من الكسر الفخارية ومن المواد غير الناجحة أصلاً. ومن المحتمل ان معظم مواقع الافران القديمة تلك، اندثر الى الابد، او هدمت نتيجة البناء المتواصل في بغداد. وقد لا يهمّ هذا الامر سوى عدد يسير من المتخصصين في الفخار، والآثاريين.

ولكن ما يمكن ان يقال عن يقين، ان اكتشاف الفخار الخزفي اللّماع في القرن التاسع الميلادي كان شيئاً جديداً للغاية في التاريخ الخزفي. وكان قد حدث اما بواسطة سلسلة من الحوادث الموحية، واكملت بفكرة تقنية ذكية جداً، او انه كان نتيجة لتجربة متواصلة ودرجة ما من فهم تقني، لا يقوى ايٌّ منا على شرحها او تفسيرها في الوقت الراهن. وعلى الرغم من ان مدارس الكيمياء كانت موجودة في بغداد في ذلك الوقت، ولكن ما من أحد يعرف الى أي مدى كانت الصلة موجودة بين الكيميائيين، وبين الحرفيين الذين يشتغلون في صنع الزجاج والخزفيات. هل من احد يعرف بما فيه الكفاية عن تلك الصفوف القديمة في الدراسة العلمية، ليقول لنا هل زود هؤلاء الكيميائيون في ذلك الزمن الحرفيين باقتراحات عملية.

ويمكن ان يضاف شيء واحد الى تلك الآراء المحيرة التي ذكرت اعلاه: فأشكال كثير من الاواني المغلفة بطلاء قصديري ابيض غائم، وابيض غير شفاف، مستقاة بالتأكيد من اواني الخزف الصيني في الصين، خلال حكم سلالة «تان». ان طاسة الشرب ذات الحافة المطوية الى الخارج مثال واضح على ذلك.

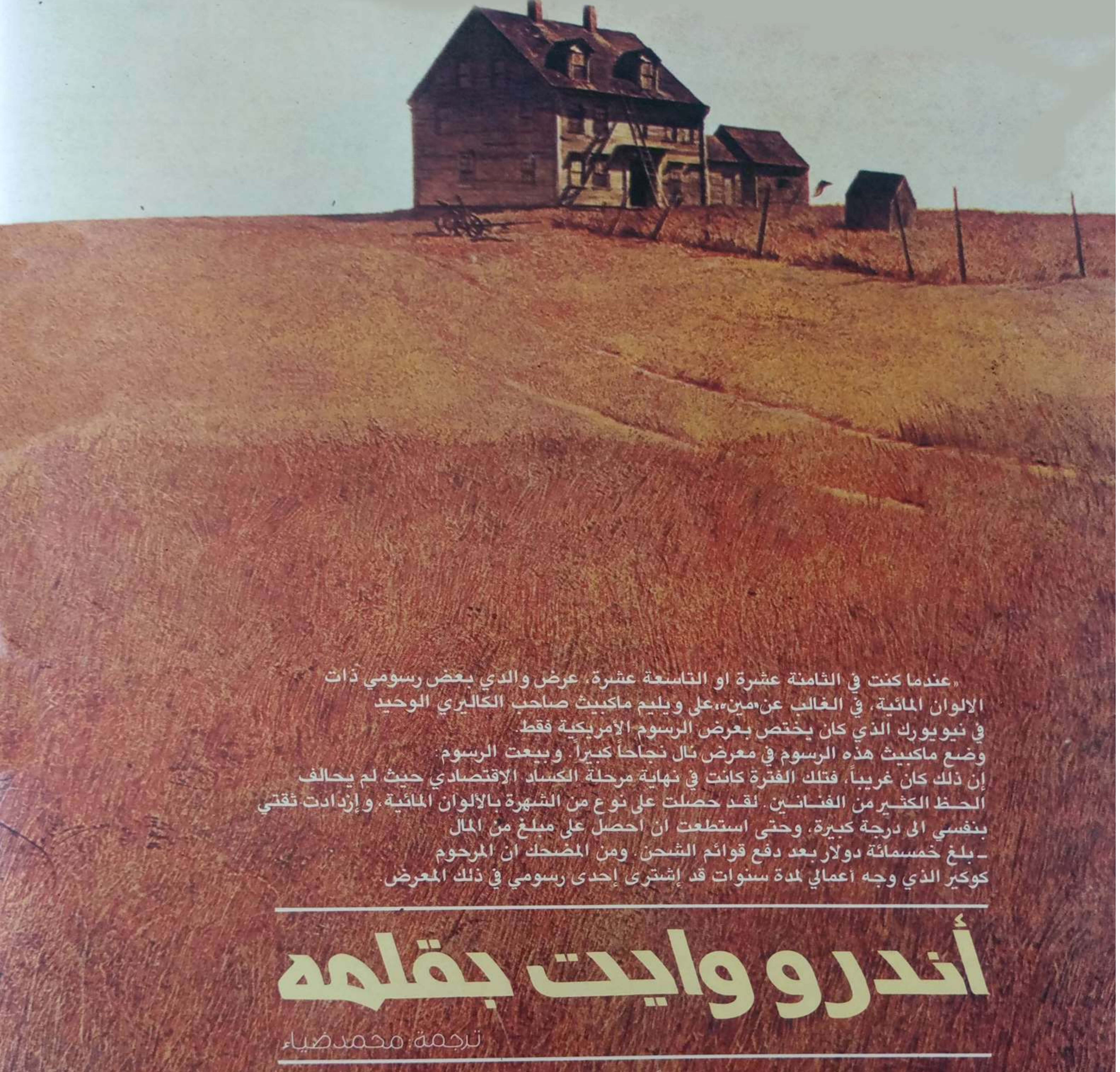
ان الخزف الصيني معروف من الوثائق، وقد وصل الى بغداد كهدايا تبجيليَّة، اوكغنائم حربية. هل الفخارون قلدوا عن عمد اشكال تلك الأواني التي كانت محط الانظار؟

ربما كان ثمة تفسير آخر. فالمعروف ان الاسرى الصينيين كانوا قد اخذوا في معركة في الاجزاء الشمالية الشرقية للامبراطورية، ونقلوا الى بغداد، حيث اما ان يكونوا قد بيعوا، او قدّموا كعبيد، او استخدموا في مجالات اختصاصاتهم. هل كان بعض هؤلاء الأسرى يحسنون فن الفخار؟ هل من المحتمل ان الأشكال الشبيهة بالأشكال الصينية، لم تكن اصلا منسوخات، وانما هي من صنع حرفيين صينيين كانوا ببساطة يواصلون عاداتهم المتأصلة؟ وهل يمكن ان يكونوا هم الذين اشتقوا الخلائط الطينية التي استعملت في معظم، ان لم يكن في كل الفخار الخزفي اللماع في العراق آنذاك؟ وحتى بمعاييرنا بهذا الزمان. فان تلك الخلائط الطينية جديرة بالاهتمام، فهي قوية وقادرة على المحافظة على شكلها في الفرن، وتتكيف بصورة ملفتة للنظر، للتقلص العالي الذي يطرأ على مواد الطلاء القلوية اللينة، التي تغطيها. ومن المؤكد انها ليست شبيهة بالخزف الصيني، بيد انه لا توجد في الشرق الأوسط انواع من الصلصال الصيني. ومن ناحية اخرى فانها تختلف اختلافاً بيناً عن تلك الانواع الصلصالية التي استعملت استعمالات عامة في العراق حينذاك. وهل يحق للمرء ان يفترض ان وجود الحرفيين الصينيين في بغداد يفسر ان انواع الصلصال التي استخدمت في مصر وسوريا، وبعد زمان في ايران، لم تضارع الانواع الصلصالية العراقية قط.

وهكذا فان بدايات الطلاء الخزفي اللماع مشحونة بأسئلة متشابكة، وستبقى معظم هذه الاسئلة بدون اجوبة، الا اذا اخترع أحد ما «ماكنة زمنية» لينشر التاريخ. ان الطلاء الخزفي اللماع غامض بحد ذاته، ولسبب وجيه ارتبط بموضوع البحث عن «حجر الفلاسفة» لتحويل المعادن الخسيسة الى ذهب. ان تقنية الطلاء الخزفي قادرة بلا شك على ذلك من حيث منزلة المظهر المادي الذي لا خداع فيه. كما انها تنتج مجموعة خزفية قائمة بذاتها، ذلك ان انعكاساتها البراقة تجعل سطح الادوات الخزفية المصقولة يتحرك، ولا يمكن تحديده بطريقة لا تقوى عليها اية خزفيات اخرى. ان الانعكاسات تومض وتبدو كأنها تتحرك، وتشعر الحواس في بعض الاحيان ان الطلاء الخزفي اللماع خفيف هو نفسه حقاً، ولو ان العقل لا يقر بذلك.

ربما من المناسب تماماً ان تبقى اسباب تلك التأثيرات السريّة مخفية في الغيب.

●●●●

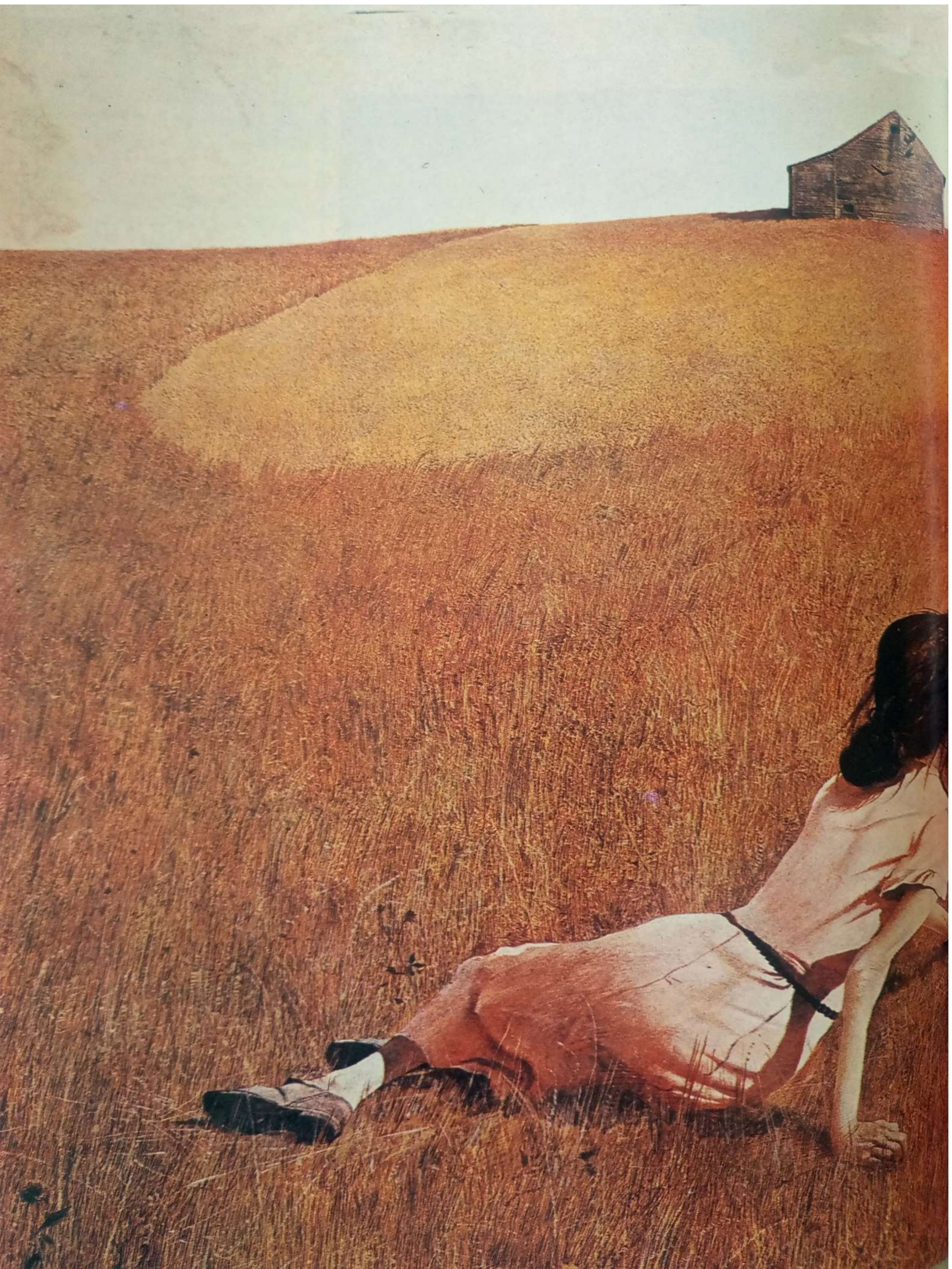


«عندما كنت في الثامنة عشرة او التاسعة عشرة، عرض والدي بعض رسومي ذات الالوان المائية، في الغالب عن «مين»، على ويليم ماكبيث صاحب الكاليري الوحيد في نيويورك الذي كان يختص بعرض الرسوم الأمريكية فقط.
وضع ماكبيث هذه الرسوم في معرض نال نجاحاً كبيراً. وبيعت الرسوم.
إن ذلك كان غريباً، فتلك الفترة كانت في نهاية مرحلة الكساد الاقتصادي حيث لم يحالف الحظ الكثير من الفنانين. لقد حصلت على نوع من الشهرة بالألوان المائية، وإزدادت ثقتي بنفسي الى درجة كبيرة، وحتى استطعت ان احصل على مبلغ من المال - بلغ خمسمائة دولار بعد دفع قوائم الشحن. ومن المضحك ان المرحوم كوكير الذي وجه أعمالي لمدة سنوات قد إشترى إحدى رسومي في ذلك المعرض.

أندرو وايت بقلمه

ترجمة: محمد ضياء

«عدت بعد ذلك الى تشادس فورد سعيداً ولكني كنت مضطرباً بعض الشيء لأني شعرت بأن عملي ما زال حراً جداً، انيقاً جداً، شعبياً جداً.
وربما ما زال غير ملتزم. ان قلقي قادني الى ان ادخل اكثر في الموضوع، في الواقعية في الشكل الانساني الذي أنجزته ولكن بصورة غير متقنة. لهذا فقد بدأت بالتشريح لقد ساعدني والدي كثيرا في ذلك، باعطائي كتباً لأطلع عليها وأقرأها وبوضعه لهيكل عظمي في الستوديو لكي ارسمه. ان ذلك كان إلهاماً رائعاً لقد رسمته مئات المرات ومن كل زاوية ممكنة، وإستمر ذلك لمدة أشهر وفي إحد الأيام قال لي والدي، حسناً، لقد فعلت الآن هذه الأشياء.
سوف أزيح الهيكل العظمي الآن وأريدك ان ترسمه من الذاكرة لكي أرى كم إنتفعت منه.
لقد كان ذلك صفعة لي. اذ علي ان أرسمه بالحدس وكأني انظر إليه من كل الزوايا، من الخلف والأعلى والأسفل. لقد كان والدي معلماً صعباً.
كان يريد مني ان ادرك البعد الثالث في كل شيء، وليس الشكل الجامد أمامي فقط. وبطريقة تختلف عن تلك التي ربما قد إستعملها رسام مثل رسام القرن التاسع شعر الامريكي ويليم هارنيت في رسمه. لقد كان يريدني ان آتي بالشكل حياً.



«بعد ان قضيت وقتاً في التشريح، أخذت أرسم نماذج حية في ستوديو والدي. أدرّب نفسي بنفسي. لكن ذلك لم يعُد تدريباً، بل على الأكثر عملية توازن وتنقية لما كنت قد أنجزته. ان ابناء حينا كانوا يزورونني لمدة ثلاث او أربع ساعات في اليوم، ويتخذون أوضاعاً كنت أرتبها لهم، وكنت أرسمهم بالزيت وفي بعض الأحيان بالفحم. وفي أحد الايام، وهذا أمر لم أخبر أحدا به من قبل، عندما كنت أطلب منهم ان يستريحوا لمدة خمس عشرة دقيقة تقريباً كنت أبدأ بالعمل الحقيقي.

ففي فترة الاستراحة تلك كانوا يجلسون أو يقفون او يسترخون بصورة عشوائية، ولكن بأوضاع انسانية حقيقية. ان ذلك هو الشكل الانساني الحقيقي وقد علمتني اهمية الحركة، وعلمتني كيف أفاجئهم وهم يتحركون، ثم جعلني أحفظ في ذهني بضعة أوضاع طبيعية من بين الأوضاع التي كانوا يتخذونها لكن استطيع ان ارسمهم فيما بعد من الذاكرة. لقد كنت اقترب من واقعيتهم المطلقة والمماثلة للطبيعة الانسانية في انسيابه. وأخيراً، حتى عندما لم يكن الموضوع أمامي، فقد كنت أملك موضوعاً محفوظاً بعمق في ذاكرتي - سواء كان الموضوع ساكناً او سريع الحركة - وعندما كنت أبدأ برسمه، كنت أشعر به وهو في مخيلتي اكثر اشراقاً مما لو كان موجوداً حقيقة أمامي.»

«لقد تأثرت بمجموعة من الانطباعات اللامعة التي كونتها عن مجموعة واسعة من أعمال عدد كبير من الفنانين. ولكن هذه التأثيرات لم تأت من اي دراسة خاصة. انها ايضاً جاءتني من «الباب الخلفي»، بصورة حيوية وسريعة وطبيعية، مثلما تمتص الأسفنجة الجافة أصغر قطرات الماء. لقد احببت اعمال وينسلو هومير وبالأخص ألوانه المائية التي درستها بجدية لكي اتمكن من استيعاب مختلف تقنياته في الألوان المائية. لقد سحرتني الألوان الزرقاء الصافية، الرصاصية الفضية، السوداء والسوداء البنية المنعكسة في نسخ لأعمال استاذ الفن في عصر النهضة بييرو ديلافرانسيسكا. ولكن اكثر من اي شيء آخر أعجبت بأعمال الكرافيك لعبقري النهضة الشمالي ألبرشت ديورر. عندما كنت في الثالثة عشرة من العمر أعطاني والدي كتاباً مصوراً رائعاً عن بعض أعمال ديورر بالألوان المائية، والرسوم بالفرشاة الجافة، والطبع. ان هذا الكتاب قد استنسخ من قبل دار الطباعة الفينية انتون شرول بطريقة تجعل منه عملاً فذاً لحد الان. لقد عشت مع هذا الكتاب طوال حياتي، ولهذا السبب تجد ان اطراف الأوراق قد بدأت بالتلف، لقد تصفحت هذه الاوراق كثيراً وفي كل مرة كنت أجد شيئاً جديداً ومدهشاً.

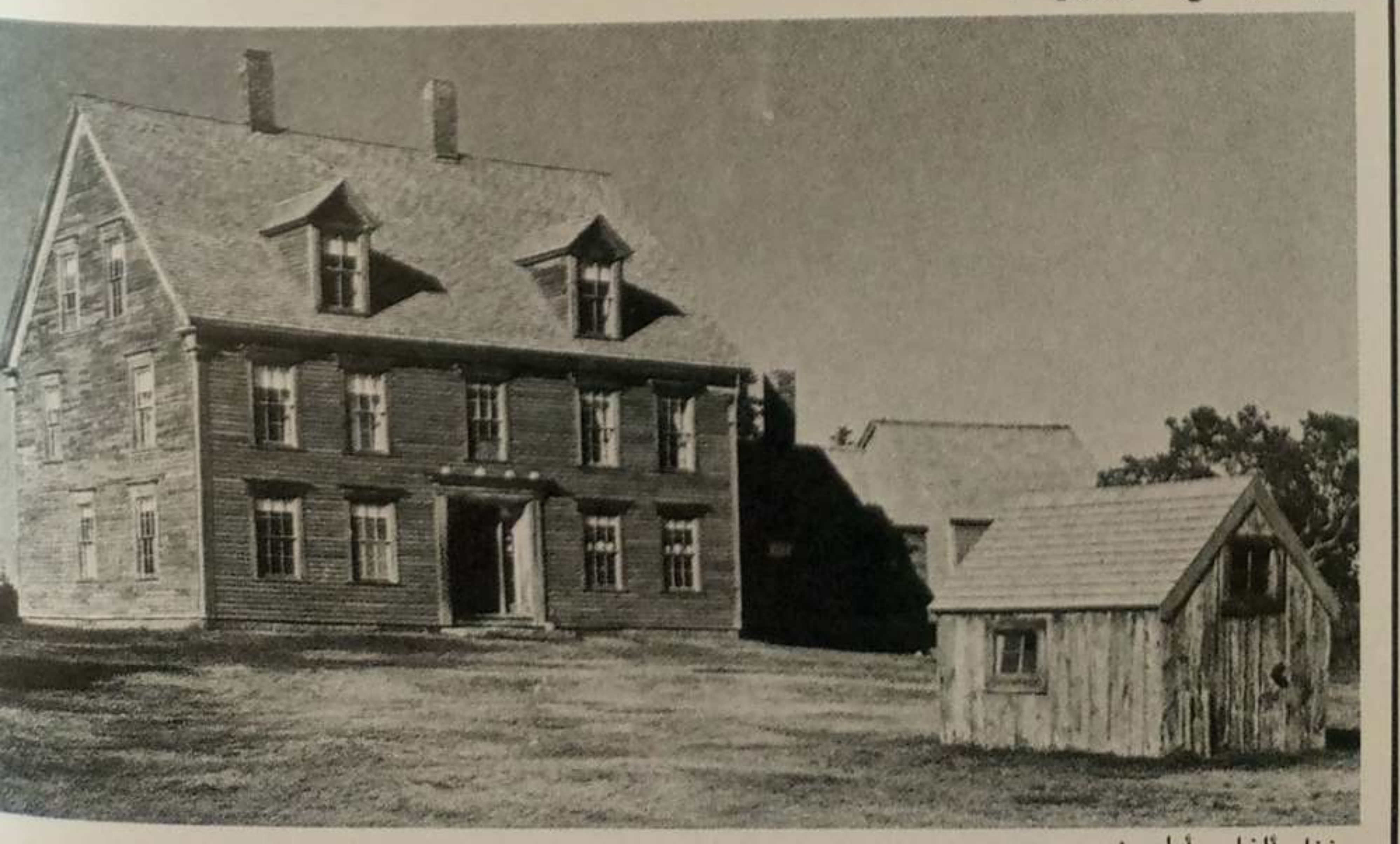
«لقد صرحت غير مرة بان ديورر لا بد، وان



أندرووايت مع كلبه ساكو، 1967.



كريستينا مع أندرووايت، 1950



منزل ألفارو أولسن.

يكون هو خالق طريقة الفرشاة الجافة في الالوان المائية. ثمة من يظن بأني مبتكر هذه الطريقة ولكن هذا غير صحيح بالتأكيد. انا اعتقد بأن تقنيته في لوحة «الارنب» غير معقولة من حيث الطريقة التي أعد بها تركيب الفرو، اذ بدت كل شعرة وكأنها مرسومة بشعرة مختلفة. اني اشعر بأصابعه الرائعة وهو يعصر الفرشاة ويجففها، لكي تكون شبه جافة بحيث يمكن استعمالها لبناء وحياكة سطح هذا المخلوق الصغير.

«لقد تأثرت أيضا بهورد بايل، معلم والدي. وبعض مؤرخي الفن قد ذكروا بأنهم يرون تأثيراً ملحوظاً لفن توماس إيكنز على أعمالي. اني أقدر إيكنز، الا إنه لم يؤثر علي. فهو في الواقع كان اوربياً اكثر من كونه أمريكياً، وكان أقل إثارة بالنسبة لي لسبب ما. ان ايكنز قد تدرب في ستوديو الرسام الاكاديمي الفرنسي جيروم، وكان اسبانيا اكثر من كونه امريكياً.

«لا أحد يستطيع ان يعرف كيف تأتي التأثيرات، واذا ما أتت الي فهي تأتي عرضياً. فأنا بالتأكيد لم أكن واعياً بها، اذ كنت مهتماً حقيقة بما كنت أفعله. ان معرفة أعمال بعض الآخرين مهم بالطبع، لكن لا يعني انك يجب ان تفكر بها. ان هذه الاشياء يجب ان تمتزج بدمك وتختفي.»

الناس يقولون لي، «كيف تستطيع ان تبقى في مكان واحد وترسم باستمرار العديد من الرسوم؟» ان النقطة الاساسية في الموضوع تتلخص في أنه اذا ما كان اهتمامي شبيهاً بالكاميرا فأنا سأكون راغباً باستمرار في تسجيل مواضيع وأشكال جديدة على الفلم، اليس ذلك صحيحاً؟ ولكن في الرسم فان العملية مختلفة. انك تستطيع النظر الى الشكل نفسه في كل أوقات اليوم او تراجعه في مخيلتك لكنك ستخرج بعدد كبير جداً من التغييرات في روح الشكل وطابعه. ان ذلك يشبه ما فعله ريمبراندت عندما رسم وجهه ذلك العدد الكبير من المرات. ان تغيير الموضوع في الواقع ليس مهماً بالنسبة لي، لأنني اعتقد بأن هناك جوانب جديدة تنبع من الموضوع نفسه باستمرار. لقد قضيت ما يقارب السنة في لوحة «رياح ثلجية»، لأنني كنت مسحوراً، بظلال الغيوم، وذلك التل القريب من مزرعة كويرنرس، لقد مشيت على هذا التل مرة وربما ألف مرة منذ ان كنت طفلاً صغيراً، لهذا فقد كان بالنسبة لي غير قابل للموت والجمود. اني استطيع في الحقيقة، ان أرسم تلاً واحداً طوال حياتي الباقية.

وغير هؤلاء يقولون «إنه يعتمد على الموضوع كثيراً.» لكن الموضوع بالنسبة لي يصبح غير مهم. اذ اني في النهاية اتجاوزه، فهو بالنسبة لي يعني أشياء اكثر من شكل واحد. في بعض الاحيان، وعندما أرسم لوحة تضم بعض الناس، فاني في النهاية أزيلهم منها، رغم فزع هؤلاء الذين ارسمهم، وهذا يعود لاني لا أرى أي أهمية لوجودهم. اذا ما استطعت ان اتجاوز الموضوع الى الشيء الذي أستطيع إدراكه بالحواس، فأن لذلك معنى أعمق. لهذا السبب ذكرت انه بإستطاعتي ان أحدد الموضوع دون اي مشكلة كبيرة او ان أكتبه الى الدرجة التي يصبح فيها قليل الأهمية. لكني في الوقت نفسه يجب ان اكون حذراً لكي لا أزيل الشيء بكامله.

وبين هؤلاء وهؤلاء من يسألني، «هل ستخلد لوحاتك؟» فأجيبهم بأني لا أعير اهتماماً لذلك، فأنا أرسم لنفسي. واذا كانت رسومي تستحق أي شيء - أي إذا كانت ذات جودة - فان تلك الجودة ستجد طريقاً لتحافظ على نفسها. أنا أرسم لنفسي ضمن المعتقدات التى كونتها تربيتي وعملية نضوجي ومقاييسي الخاصة.

انني الى حد ما أشبه صديقي المصور الفوتوغرافي كارتيير - بريسون، فهو يلتقط مئات الصور لكي يحصل على لقطة جيدة. وقد أخبرني هو بأنه لا يفكر بما يفعله، لكنه فيما بعد يختار واحدة او اثنتين من أفضل اللقطات. اني أفعل الشيء نفسه. ولهذا السبب فأنا اعتقد بصحة وجهة نظري في ان لا أري الرسوم التي أعمل عليها الى أي شخص، فأذا ما أعجب شخص كثيراً بأحدى الرسوم فان ذلك سيزعجني، واذا لم يعجب بها فانني سأنزعج أيضاً، لأن ذلك وبطريقة ما سوف يجمد العمل وسوف لن أجرأ على اكماله. اني اما سأكون راغباً في اتلافه او سأظن بأنه جيد الى درجة بحيث يجب ان لا أمسه. ان هذه هي بداية النهاية. وهذا ما يدعوني الى ان أبقي رسومي مخفية. اني املك صوراً في كل أجزاء الريف وفي اماكن اسميها ستوديوهات، الا انها ليست كذلك لأنها بيوت خاصة، مخازن للحبوب وما شابهها. اني لا أعرف ان كان سينجح العمل في هذه الصور وكيف سينتهي. لكني لا أستطيع ان أريها لاي شخص لخوفي من أن عملية رسم هذه الصور قد لا تصبح عملية طبيعية ومتناسقة الى النهاية. ليس الفنان وحده قادراً على تجميد الشيء، ولكن من الغريب ان الناس الخارجيين يستطيعون ذلك أيضاً.»

اني اشعر بتحديد عندما أسافر، وأنا أشعر بحرية اكثر في محيط لا أحتاج ان اكون واعياً به. اني اقول بأنني أحب الشيء، واحب التل. لكن هذا التل يجعلني حراً. اني استطيع ان اتجول على عدد كبير من التلال، لكن هذا التل وحده يصبح ألف تل بالنسبة لي. وانا عندما أجد هذا الشيء، اجد عالماً بأكمله. انا اعتقد بأن اللوحة العظيمة هي تلك اللوحة التي تمر الى الداخل خلال قمع ثم تخرج منتشرة من قمع آخر. اني أدخل بطريقة مركزة جداً ثم أمر خلالها واتجاوزها. ان اللوحة يجب ان تأتي بصورة طبيعية، حرة، ومتناسقة الى حد ما، من الباب الخلفي. وعلى المرء ان يكون حذراً من الافراط في التركيز على دقائق وتفاصيل التقنية، ومن الجمود.

«على سبيل المثال، عندما أقوم بعمل تمبيرا (تمبيرا: لوحة ترسم بألوان ممزوجة بالجص او الغراء بدلا من الزيت) قد تخطر على بالي فكرة او احساس عن ما أريد ان افعله. قد اكون ماشياً من الحمام الى المطبخ. اوقد أكون ماشياً فوق التل، او قائداً لسيارتي بسرعة كبيرة. وتخطر هذه الفكرة على بالي، هذا الاحساس الذي كنت أفتش عنه منذ وقت طويل. ربما ان شيئاً ما قد قام بعمل الشرارة في اظهار كل ذلك، فان ما يهمني في أي شيء هو شعوري نحوه، وفي تلك اللحظة يدفع بي لان اقول، «ان ذلك لشيء هائل». وقد أحبس الفكرة عن عمد لفترة من الزمن قبل ان أضعها على قطعة من الورق او لوحة. اني اعتقد بأن التوقيت مهم جداً في مثل هذه الأمور. فأنا قد أسرع الى الستوديو، وعلى قطعة من الورق او اللوحة التي على الحامل، ارسم خطاً واحداً وأحركه الى الأعلى والأسفل ثم أخرج مسرعاً وبدون ان انظر حتى الى ما فعلته. وفي الصباح التالي، وعندما اكون بكامل حيوتي، فاني اسرع الى الستوديو او الى أي مكان رسمت فيه ثم انظر الى ما فعلت. ان ذلك قد اوقد لا يثيرني. فان اثارني فسأكون في حالة عصبية لان ذلك يدفعني للانفعال، بعد ذلك ابدأ بتحكيم عقلي، فقد اعود لاعد بعض الرسوم تاركاً ذلك الخط الوحيد، ثم أمر بحالة اكون فيها ضجراً ومتردداً بعض الشيء، وأعود لانظر الى الخط نفسه مرة أخرى. انه لخط رائع. ثم قد أعود لاعداد المزيد من الرسوم، وقد أعود حتى الى اعداد صورة جديدة. من المعتاد ان يكون ذلك هو الوقت الذي استطيع فيه ان اقول بأن ذلك الشيء يستحق البقاء. هل يستحق التطوير أم انه مجرد ومضة؟ ربما لا يستحق ان ادفعه الى أي شيء اكثر من ذلك الخط الوحيد. ان هذا هو الشيء بأكثر اشكاله نقاوة وأبسطها عاطفية.

«عندي صديق عزيز هو عازف البيانو رودولف سيركن، وهو رجل حساس جداً. كنت أكلمه في احد الايام خلف المسرح بعد حفلة موسيقية، وكنت اخبره بأني اعتقد انه كان يعزف برقة كبيرة في ذلك اليوم على الخصوص. قلت له، «انك تعلم بأن هناك الكثير من العازفين البارعين، فهم يضربون مفاتيح البيانو بطريقة رائعة ولكنك تختلف عنهم جميعا بشكل ما.» فأجابني، «اني لا أعتقد بأنك يجب ان تضرب مفتاحاً على الاطلاق، بل عليك ان تسحب المفاتيح مع أصابعك.» اني اعتقد بأن ذلك ما اريد ان أفعله في أعمالي. اني أحاول ان استخرج مزيجاً من اللوحة من غير ان أحاول دفع او فرض شيء عليها.

ان هنـاك شيئـاً آخـر أشعـر بأنه مهم فيما يخص اية لوحة بالاضافة الى الاثارة واستخراج المزاج منهـا، فانـا اشعر بأن الصورة يجب ان تكـون مثيرة تجريدياً وقبل ان تقترب من الشكل والمفهـوم. ان ذلـك قد يبـدو صعب الحصـول، ولكنه بالضبط ما أشعر به. اني لا أحب ان افكر بأن تلك ستكون لوحة جيدة لأنها مشابهة لكارل كويرنر فقط، على سبيل المثال. اني اريد ان أرى

ضمـيرا من نيوانكلاند لأني بين حين وآخر ألتزم بشيء وأدفعه بكل ما أمتلك من قوة.

انـي استـمـر في رسم اللوحـة بقـدر ما أستطيـع، ثم اقـول لنفسي بأنني قد تعبت ولا استطيـع ان افعـل اكثـر من ذلـك. في بعض الاحيـان فاني اعـود الى اللوحة وانظر اليها مرة اخـرى بعد اسابيع من العمل. عندما أفعل اي شيء فاني في بعض الاحيـان اعـود اليـه، وربما

وانهيه حين اشعر بالارهاق. وبعد ذلك وفي اليوم التـالي مبـاشرة فان فكرة ما او انطباعاً ما يخطر على بالي لعمـل شيء آخـر وهـذا في الغالب نتيجة متأخرة للتركيز السابق الذي يجعلني افعل هذا الشيء الجـديـد بصورة عفوية وانجزه بالشكل الصحيـح. ان سبب ذلـك في الغالب هو الشيء المتبقي، وهو زبدة الانفعال والتركيز التي ظهرت في النهـاية على السطح بتلك الومضة. في احدى



حجرة كَاريت، فرشاة جافة ، 1962

بأنها جيدة حتى بدون ذلك الشبه.

اني أبحث، وأجرب باستمرار طرقاً جديدة. وذلـك يجـذبني بصورة كاملة. اني انتج رسوماً باستمـرار، رغم ان معظمهـا لا يتطور في النهاية الى اي شيء لأني أتـوصـل الى فكـرة أخرى عن شيء ما تكـون أفضـل من الفكـرة الأولى التي بدأت بهـا. وفي بعض الاحيـان قد التـزم عن قصد بشـيء ما حتـى وان لم اكـن راغبـاً به بصـورة خاصـة، وأستمـر به. أظن انني امتلك

اعمـل على اجـزاء منه، لكن ذلك نادر الحصول. اني استمـر بالعمـل الى الحـد الذي اشعر بانه كافٍ ثم اتـركـه، فعنـد ذاك اكون قد وضعت فيه كل ما عنـدي. ان افـرغ نفسي من كل جزء من المشـاعـر التي احملهـا عن الشيء الذي اعمل عليه وهذا هو كل ما افعله.

ان هنـاك شيئـاً غريبـاً قد حصـل لي بضع مرات. فقد اكون مشغولا في رسم لوحة او رسماً معقد (وهو ربما يستغرق مني شهوراً لأنجازه)

المرات كنت اتكلم مع روبرت فروست عن احدى قصـائـده التي كتبهـا بصـورة رائعة الى درجة جعل بعض النـاس يصفونها بالكمال. لقد كان عنوانها «التوقف عند الاشجار في مساء ثلجي». وسألتـه، «لا بد انـك قد قضيت وقتـاً طويـلاً في كتـابـتـهـا. ولا بد انهـا قد كتبت في منتصف الشتـاء. فمـا هي تجربتك؟ «فقال لي، سأخبرك عن ذلـك. لقد كنت اكتب قصيدة معقدة وطويلة تشبـه ذلـك النـوع القصصي من القصـائـد

الشعرية وكان عنوانها «موت الرجل المأجور». لقد أنهيت هذه القصيدة في الثانية صباحاً، وكان ذلك في احدى ليالي شهر آب الحارة وقد كنت مرهقاً. فخرجت لاتمشى على شرفة منزلي وحدقت في الجبل المواجه لها وفجأة برقت في ذهني وكتبتها على ظرف كان في جيبي ولم اغير اي شيء فيها سوى كلمة واحدة. هكذا تماماً ولدت.

ليس هناك قوانين في تفكيري عن الرسم. لهذا السبب فاني اكره التدريس لان نظريتي هي ان لا أحمل نظرية على الاطلاق. انا لا اعتقد بأنك يجب ان تربط نفسك، فأنك لا تستطيع ان تكون اسيراً لأي شيء. اني لا احب التدريس على وجه عام لان علي ان امرَّ بأمور قد أتممتها. فلكي تكون مدرساً جيداً فان عليك ان تلتزم بالأسس. وانا كانت لي اسس جيدة في حياتي،

آنا كريستينا، تيمبرا، 33x21 انج، 1967



مصباح زيتي، تيمبرا، 42x34، انج 1945

لكني اريد ان اذهب الى ابعد من ذلك واكون تجريبياً بحيث اكون متحمساً دائماً للتطلع الى ما سيكون. اني اشعر بأن هناك فرصة واسعة امامي، والأمر المهم هو البحث عن ما هو اكثر التصاقاً بعواطفي. لن اتكلم عن التقنية فذلك يصيبني بالملل.

ان التقنيات ستهتم بنفسها. لقد قرأت بعض المقالات النقدية التي تقول بأن وايث قد وصل الى مستوى تقني ممتاز، ولهذا السبب فهو ثابت في مكانه. انهم لا ينظرون الى العمل بالمنظار الصحيح، لان التقنية ليست بالامر الذي يهمني. ان ما يهمني ببساطة هو ان كنت قادراً أم لا على إيجاد الشيء الذي يعبر عن الطريقة التي أشعر بها في وقت معين وعن حياتي الخاصة وعواطفي الشخصية. ان الشيء الوحيد الذي اريد ان أبحث عنه هو الزيادة في الافصاح عن عمق مشاعري التي أحسها تجاه شيء ما أو موضوع معين. بهذه الطريقة أحرر نفسي من الروابط التي تفرضها الخصائص التقنية الروتينية. اني لا أعتقد بأن المرء يستطيع ان يتطور تقنياً باتجاهات جديدة ما لم تمل عليه ذلك عواطفه.

ويبدو لي آن الرسم بالقلم يخلق محيطاً غنياً بالعواطف وسريع جداً، وحاد جداً. اني قد أبدأ بالعمل على طلة تل ثم ربما أنتقل الى غصن شجرة اوورقة فيها، وفجأة اجد نفسي منجذباً للشيء بعمق كبير. ربما أضع لوناً أسود رائعاً ثم أضغط على القلم بقوة كبيرة بحيث ينكسر رأسه وذلك باثر من رغبتي الشديدة في فرض تأثير عواطفي على الشكل نفسه. فبالنسبة لي هذا هو ما يفعله قلم الحبر او الرصاص. ان اي محيط هو محيط مجرد، حسب ما أعتقد، ولكن بالنسبة لي فان قلم الرصاص هو أكثر تجريدية لأنك تخطط به. اني قد أذهب الى ايجاد تمازج له مع تدرجات لونية ولكنه يبقى بالنسبة لي محيطاً دقيقاً ومضبوطاً جداً وان كان سخياً بتوتراته واهتزازته.

ان الرسم بقلم الرصاص شبيه بالمبارزة أو اطلاق النار. انك تقوم بهجمة على منافسك ولكنك يجب ان تكون مستعداً لأن تستعيد قواك لتأخذ وضع الدفاع، وعندما تهجم فان عليك ان لا تفكر بأنك سوف تخطىء الهدف.

ان منافسك قد ينفادى الضربة، لهذا فان عليك عندما تقوم بالهجوم ان تضع كل كيانك فيه ثم تنسحب بسرعة كبيرة. ان ذلك بالنسبة لي شديد الشبه بالرسم بقلم الرصاص. ان عليك ان تقذف بسهم على نقطة صغيرة جداً وتصيبها، وقد تصيبها او تخطئها ولكن عليك ان لا تتردد. ان الرسم بقلم الرصاص يمكن ان يُشَبه بشفرة حادة تدخل وتخرج بسرعة. اذ عندما يلذ لي احيانا ان اتنزه ماشياً، كثيراً ما احس بنفسي وكأنني صياد وجد طريدته وعليه ان يضغط على الزناد.. ولكن في بعض الاحيان تأخذ يدي واطراف اصابعي بالارتعاش وهو

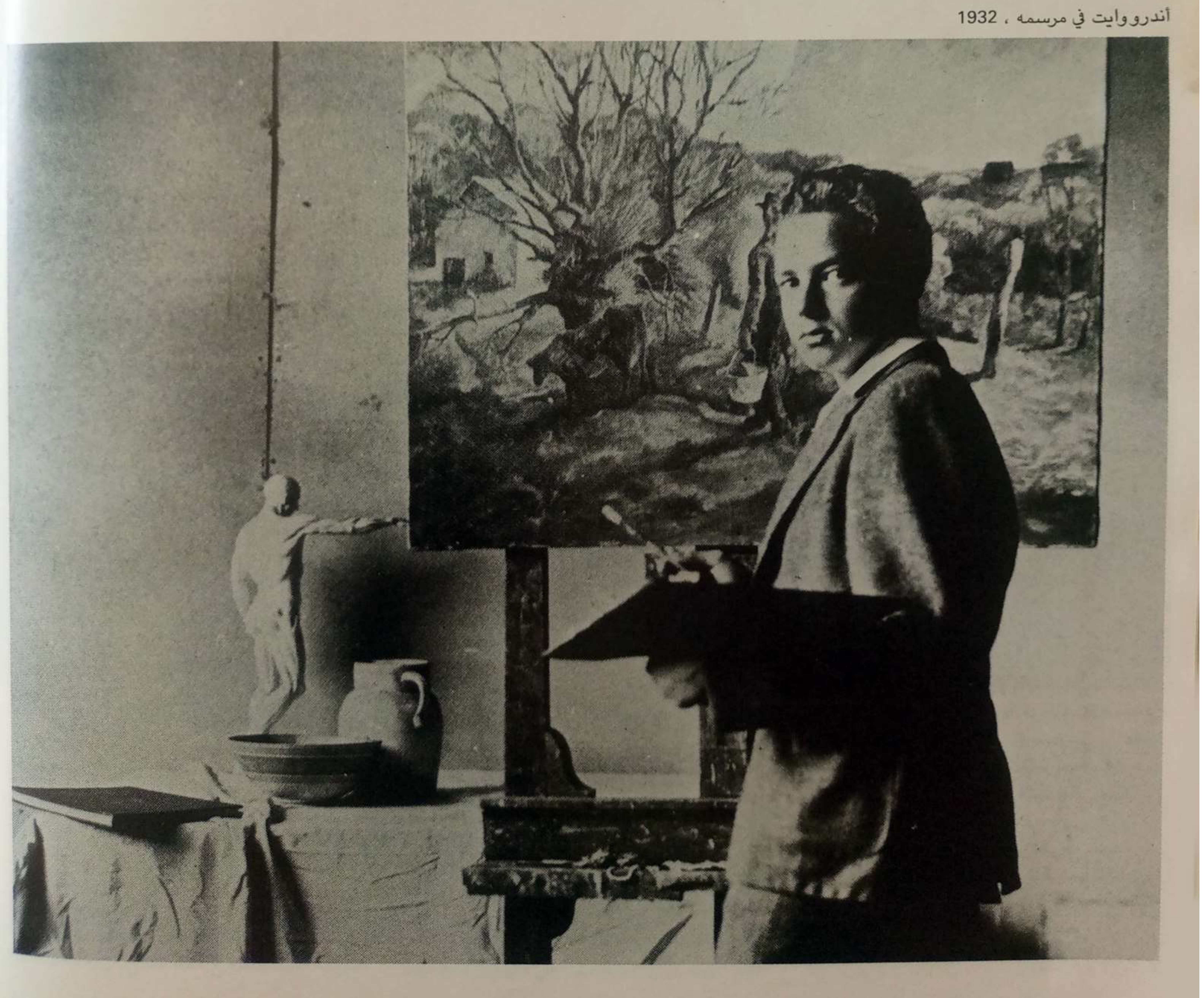
يؤثر على نوعية ما يفعله القلم على الورق. فالخطوط تصبح غامقة وفاتحة ويبدأ الشيء كله بالحركة. ان الرسم يبدأ بسحب نفسه من قطعة الورق البيضاء. انك لا تستطيع ان تتحكم بذلك.

أما عن الألوان المائية، فان الفائدة الوحيدة من استعمالها هي لوضع فكرة بسرعة كبيرة وبدون تفكير كبير عن ما تحسه في تلك اللحظة. من بعض النواحي فان ذلك مشابه للتخطيط ولكنه تخطيط في كل جوانب اللون. انك باستعمال الألوان المائية تستطيع ان تلتقط الجو، الحرارة، صوت الثلج وهو يتساقط خلال الأشجار او فوق بركة صغيرة متجمدة او على زجاج النافذة. ان الألوان المائية تعبر بصورة كاملة عن الجانب الحر في طبيعتي. من المضحك ان نظري وقع قبل بضع سنين على كتاب يحمل عنوان «تهذيب الالوان المائية»، وهذه هي غلطة سخيفة. فالالوان المائية ببساطة يجب ان لا تتهذب.

اني ارسم بالفرشاة الجافة عندما احس بعاطفتي تجاه الموضوع عميقة بدرجة كافية. بفرشاة صغيرة، أغمسها في الصبغ، ثم أبسط شعيراتها وأعصر كمية كبيرة من الرطوبة والصبغ منها بأصابعي بحيث لا أبقي الا على كمية قليلة منهما. أضرب بالفرشاة الجافة على الورق واتأمل ما تركت من اثار مختلفة ومتميزة، وأبدأ بتطوير تلك التكوينات التي تخص أي شكلٍ كان الى ان تبدأ في التحول الى شكل حقيقي.

لكنك اذا اردت ان يكون الكل حياً من الداخل فعليك ان تضعه على خلفية مثيرة من الطلاء. لأنك حين تعمل بالفرشاة الجافة وحدها على سطح أبيض، فان ذلك سيشبه كثيراً الفرشاة الجافة نفسها فقط. وبالنسبة لي فان الرسم الجيد بالفرشاة الجافة هو ذلك الذي يتم فوق سطوح رطبة جدا من الأصباغ. احدى الصور الاولى التي رسمتها بالفرشاة الجافة كانت تحمل عنوان «البعيد»، والتي رسمت فيها جيمي ولدي الصغير. لقد باشرتها كصورة اعتيادية بالالوان المائية لكني بعد ذلك اخذت اهتم بنسيج القبعة التي كان يضعها على رأسه، فأخذت اعمل وأعمل، مكوناً ومشكلاً الصورة بتلك الفرشاة التي اخذ يجف صبغها. لقد انتجت غيرها من الصور بعد ذلك وقد كانت ذات تقنية اكثر جفافاً. ولكن ما أبحث عنه هو مزيج من الألوان المائية الاعتيادية مع الفرشاة الجافة. اني اعتبر لوحة «الثور الصغير» واحدة من اكثر أعمالي نجاحاً ـ فتحت ذلك البناء من الصبغ الجاف تجد طبقة رائعة من الطلاء، لهذا السبب فاني اعتبرها لوحة ناجحة. ان العمل بالفرشاة الجافة يتضمن طبقات متعددة، وهو ما استطيع ان اطلق عليه حياكة مضبوطة. اذ انك تحيك بالفرشاة الجافة فوق وخلال الاجزاء العريضة المطلية بالالوان المائية.

أندرووايت في مرسمه ، 1932





قرط ذهبي من القرن التاسع عشر، كان الملوك والكهنة يقدمونه للمنتصرين في الحروب

خارج الحلقة السحرية

جون جورج

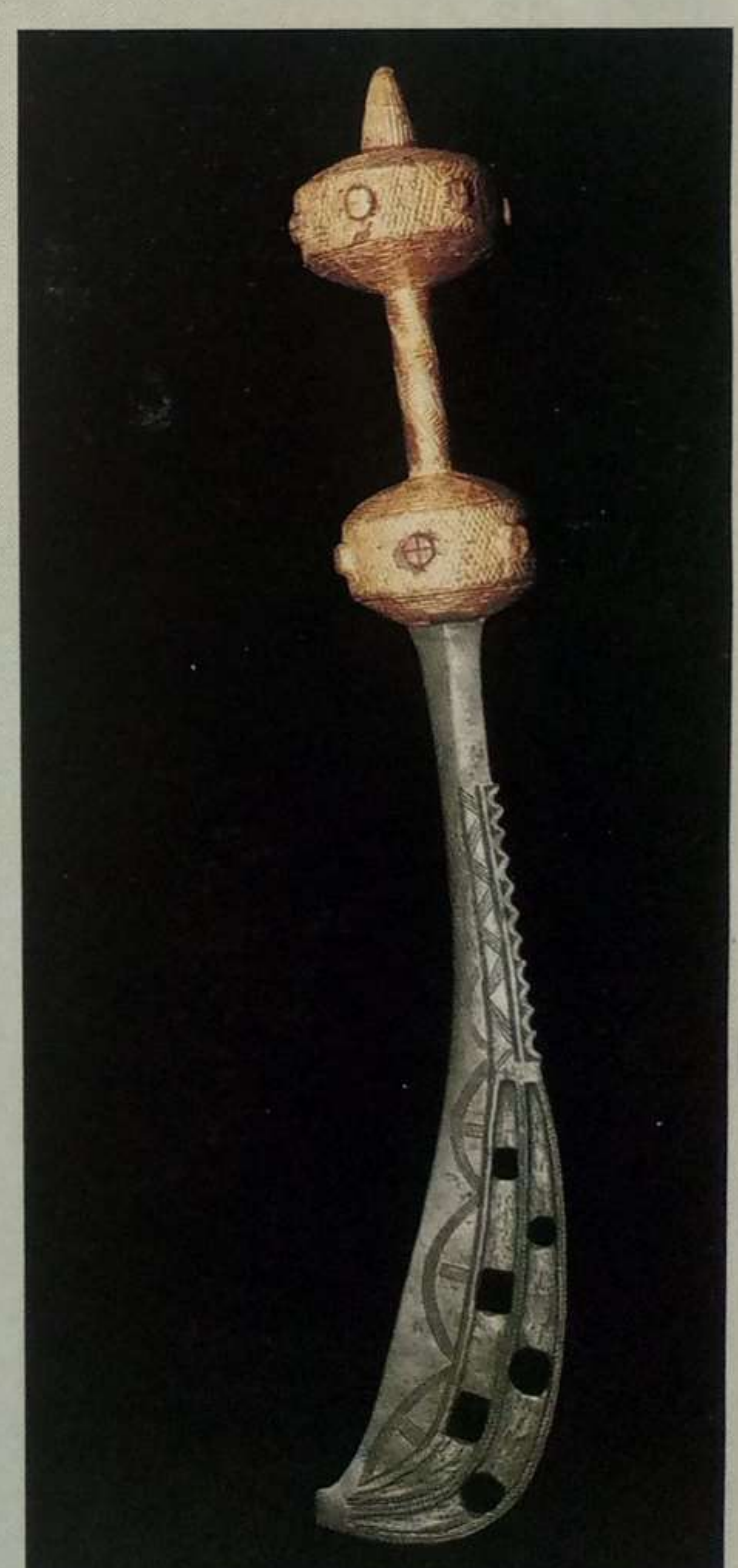
كثيراً ما يستنتج الناس انه اذا كان للأسلوب العصري ما يتباهى به فهو صفة «العالمية» او «الدولية» التي كثيرا ما تلصق به. فههنا أسلوب - كما يصرّح مفسّروه - يتجاوز الحدود السياسية والمادية، ويمثل الروح المعاصرة بحق، غير عابيء بتباين الخلفيات الثقافية والتاريخية. ويبدو ان نقاد الفن في أوربا الغربية يشعرون أن الفن في الولايات المتحدة، الذي كان يوما ما مجرّد ذيل تابع للفن الأوربي، او بعبارة أدق للفن الفرنسي، نهض الى موقع مسيطر، بينما أخذ الدور القيادي لفرنسا يواجه المكان الذي ولدت فيه التجديدات المعاصرة المهمة في الأسلوب، مثل «الانطباعية المجردة»، وما يدعى «تجريدية ما بعد التصوير»، و«فن الحد الأدنى» وما الى ذلك. ولم يعر نقّاد الفن في الغرب الى المناطق القائمة خارج الحلقة السحرية للندن وباريس ونيويورك سوى قليل من الاهتمام. ان أسطورة كون الأسلوب العصري هو الاسلوب العالمي الشامل لهذا القرن لم تناقش عن كثب، ويخيل اليّ ان هذه الأسطورة بالضبط هي التي أثارت بين النقاد في الولايات المتحدة وأوربا الغربية الاتجاه الذي يرمي الى رفض النتاج الفني لتلك الدول القائمة خارج الهياكل المقدسة في لندن وباريس ونيويورك باعتبارها منشقة ومن طراز ثانوي بدرجة لا ترجى معها فائدة، مع المحاولة الوحيدة لاخفاء استيائهم حينما تملي عليهم ذلك مصلحتهم المالية. ولي ان استشهد بـ (المهرجان الاسلامي) الذي أقيم في لندن قبل سنوات قلائل، كحالة أنموذجية في الموضوع. ان ديانتين كالمسيحية والاسلام تتمتعان بسيطرة كبيرة وتقف وراء كل منهما قوة ثقافية هائلة، هما أشبه بالزيت والخل. وحينما تجتمعان وجها لوجه تجدان صعوبة كبيرة في الامتزاج. ولك ان ترجّ القنينة ما شئت، فاذا توقفت عاد الزيت والخل، بصورة مثيرة للغضب، الى وضعهما المنيع.

كانت المسيحية عبر سنوات طويلة تنظر الى الاسلام نظرة السخط الذي لا يستره سوى





خوذة من جلود الظباء يرتديها الزعيم (أسانتانين) ـ القرن التاسع عشر.



سيف احتفالي (أفينا) بشفرة حديدية ومقبض خشبي مغطى بالذهب.

غطاء رقيق. ويبدو لي ان استفادة العرب من نفطهم المكتشف حديثا هو الذي جعلنا في الغرب نعير مثل هذا الاهتمام المفاجيء والعاطفي بثقافتهم التقليدية. ومع ذلك فيبدو لي أيضا ان العرب لن يظلوا مسرورين لمجرد تجديد الاعتراف والاعجاب بهم (من نوع اعتراف دى لاكروا واعجابه) بمنجزات ماضي الاسلام التي هي ليست قليلة. ولكن ثروتهم النفطية المتزايدة ستؤدي حتما الى المطالبة بفنّ يعكس مجتمعهم المعاصر وأمانيهم الحاضرة، وان مثل هذا الفن سيستشعر بالضرورة تأثير النماذج الأوربية القوية. فأنا ـ على سبيل المثال سأتمنى مع ذلك ان الفنانين العرب، مع مثل هذا التراث الاسلامي النشيط والراسخ الذي يقوم عليه، سيسهل عليهم تفادي الانجراف مع مغريات نقل آخر الأساليب من داخل الحلقة السحرية للندن ونيويورك وباريس، مع اضافة لمسة بسيطة من الزخرفة العربية. والواقع ان هذه المطالبة بفنّ يعكس المجتمع العربي المعاصر تشاهد في احدى صورها في تأسيس واجهات ثقافية.

لقد كنت أعتقد دائما ان الفن الحديث لأيّ قطر من الأقطار لا يمكن ان ينظر اليه بأيّ قدر من الموضوعية بمعزل عن مجموع العوامل التي ساعدت على تكوين نموّه وتطوّره، وانه لهذا السبب بالضبط نجد موقف ناقد الفن الغربي تعلوه غشاوة حينما يوجه انتباهه الى هذه الأقطار التي ننظر اليها نحن في الغرب كمجموعة واحدة ـ ثقافيا أيضا ـ وهي «العالم الثالث». ان ما يوحد هذه الأقطار كلها تقريبا هو كونها ذهبت ضحية لـ «الاستعمار الثقافي» الغربي، في شتى



قرص ذهبي (كرا) يرتديه خدم الاسانتانين وبعض الحكام.

مراحل نموها الثقافي، وأكثر ما كان ذلك في الفترة المعاصرة. فان كثيرا من دول العالم الثالث تدين حتى بحدودها، ليس الى اعتبارات جغرافية أو قومية، بل الى الجشع الأوربي (أو الأمريكي الشمالي) والتهالك الاستعماري.

وقد ورث الأفريقي تراثاً فنياً لا يقلّ في نشاطه وحيويته عما يمكن العثور عليه في أي مكان، ولكنه طالما قيل له في الماضي ان فنه صبياني، قبيح، وبدائي، بحيث لا يستغرب المرء حين يجد تقديره هو لفنه، في كثير من الحالات، أقل مما يجب. ومع ذلك، وبحلول القرن الحالي، وفي عهد ظهور «المذهب العصري»، فان كثيرا من الفنانين الغربيين الروّاد الذين اتصلوا بالآثار الفنية الافريقية تحمسوا لها على أسس جمالية بحته. والآن توجد هذه الآثار الفنية نفسها في متاحفنا الفنية الكبرى. وقد يكون من الطريف (وان كان ذلك خارج الصدد الآن) اجراء تحقيق عن كيفية وصول هذه الكمية الكبيرة من الآثار الفنية التي لا تثمن من أفريقية الغربية ومصر والعراق وغير ذلك من الأقطار الأفريقية والآسيوية، الى المتحف البريطاني. ولكن، من وجهة نظر النقاد الغربيين، ان نفس عبارات: «قبلية»، و«بدائية»، تقوم بعزل تلك المجموعة من الأعمال، عما يجري في الأماكن الأخرى، في حين ان العكس هو الذي يجب ان يطبق. أي انه في هذه الايام، اصبح نفوذ الأجانب أقوى منه في أي وقت مضى في التأثير عن طريق الخيار الأجنبي والرعاية الأجنبية.

واود هنا ان أقتبس من كتاب «البدائيون الأفريقيون» تأليف ج.د. سانز المنشور سنة 1970:

«ان الأشكال والأقنعة التي تمتد جذورها بصورة خالصة الى المواقع القبلية والتي أوحت بالمشاعر الروحية وصنعها فنانون حقيقيون، أصبحت نادرة... وقد أغرقت السوق بالأقنعة والوجوه التي صنعت خصيصا لارضاء الذوق الغربي مع أعمال مزورة مصنوعة في الغرب. ان النحات الزنجي الذي خضع للأنماط السائدة أصبح اما نوعا من العامل الماهر في مصنع، أو ـ الى حدّ كبير او صغير ـ منتجا للأعمال المزورة. انه سيصنع الوجوه والأقنعة حسب الطلب، واذا لزم الأمر، فانه سيصنع وجوهاً واقنعة تعود لقبائل أخرى. انه بطبيعته صانع قدير وأنيق، وان انتاجه يقوم دليلاً على ذلك»[1]

وقالت السي ليوزينغر في كتابها «فن الشعوب الزنجية»:

وجد الفنان الزنجي لنفسه رعاة جدداً عليه ان يجاري اذواقهم. وبينما كانت الجمعيات السرية، والكهنة، والملوك، هم الذين يكفلون وجوده في الماضي، فان زبائنه اليوم يمكن ان يوجدوا ـ الى حد كبير ـ بين سكان المدن والمبشرين والمستوطنين البيض والسياح. وسينصاع الزنجي لرغباتهم أملاً في الربح السريع والسهل. وهكذا فقد نشأت في المدن الأكبر حجما محترفات تنتج بالجملة الأثاث، والأدوات، والنماذج المحفورة على العاج والقوالب النحاسية لسوق المواد السياحية التذكارية... فاذا كان السياح يطلبون الأقنعة والتماثيل، فلهم في هذه الحالة ان يحصلوا عليها بأية كمية يريدونها، ولكن قيمة ما يتمّ انجازه تبقى أمرا مشكوكا فيه: أعمال ليست لها أية جذور ثقافية اومحتوى فني. وهي قد تكون أعمالا أنيقة وربما متقنة، ولكنها في الوقت نفسه بسيطة، متكلفة، جوفاء...»[2]

وأخيراً ننقل عن كتاب «النحت الأفريقي الكلاسيكي» تأليف مارغريت تراول:

«انه لمن الطريف دائما التكهن بمدى ما يمكن ان يكون للدخيل الأجنبي من تأثير في فن أي بلد من البلدان، ولدينا في يومنا هذا من الأدلة ما يكفي للتوصل الى نتائج معينة ومحددة. ففي افريقية على الأقل سيكون للأجنبي تأثير غير قليل عن طريق ما يختاره وما يرعاه. فالاجنبي كسائح (وكان البحار والتاجر المغامر يقومان بنفس الدور في الماضي) سيشتري كل شيء يثير اعجابه واهتمامه، وهكذا تتكون سوق سيحاول فيها الصانع المحلي ارضاء ذوق زبائنه ورعاته. ولما كان الزبون ـ بصورة تكاد تكون مؤكدة ـ غير قادر على فهم المعالجة النفسانية لفن أي شعب غير شعبه، وقلما يمتلك الحس الفني لتقدير القيم الشكلية التي هي مختلفة عن تقاليده الفنية، فان مثل هذه الرعاية سيكون لها مع الأسف تأثير مفسد على الأشكال الفنية المحلية، وستحظى بالتقدير تلك الأعمال التي تقترب من اعتبارات الأجنبي ووسائل تعبيره، اوتلك التي تعتبر «خاما» او «طريفة». فاذا كان الطلب عليها كبيرا، فسيبدأ الانتاج بالجملة وبكميات كبيرة. وفي خلال وقت قصير جدا سيكون العمل قد فقد كل قيمة فنية...»

ويمكن ان تروى حكاية مماثلة جدا عن «الاينيوت»[4] الكنديين. فالى وقت قريب لم يلعب الفن في الواقع ما يمكن ان يسمى دورا مركزيا في حياتهم، لأن احتياجاتهم كانت أساسية بسيطة، ونمط حياتهم قاسيا، وبعبارة أخرى لم يكن لديهم «وعي ثقافي»، وان كانوا يحفرون التمائم والحلي الصغيرة من أنياب الحيتان والوعول لاتخاذها تعاويذ اورقى، وقد حفروا نماذج صغيرة تسمى بينغواك معناها: «نماذج مقلدة» لأطفالهم.

ان النماذج التي يحفرها الاينيوت على



قمة مظلة على شكل خمسة طيور (سانكوفا) من الخشب المطلي بالذهب.

الحجر الصابوني هي في الواقع نتيجة لفهم الغربيين الى اقتناء المواد التذكارية ـ سواء أكانت نماذج مصغرة لبرج ايفل، او أشكال للماتادور الاسباني من «كوستا دل سول» مع مواضع خاصة مبالغ فيها بصورة سخيفة.

وقد تركت أعمال الحفر التي ينتجها «الاينيوت» أثرها للمرة الأولى في أواخر الأربعينات. ونما حجم هذه التجارة بحيث كانت تهدد بغرق الأسواق. وفي الخمسينات كان «الاينيوت» في الواقع قد شجعوا على الحفر من قبل الوكالات الحكومية، وهكذا فان الرجال والنساء والأطفال المعوّقين أصبحوا «فنانين» على الرغم من ان مواهبهم الفنية يمكن ان تكون مشكوكا فيها. وكلما نمت القيمة المادية «الدولارية» الى مثل هذا الحد، فان مجالات التصريف بالمفرد أصبحت عاجزة عن بيع مثل هذه الكميات الكبيرة من المواد المحفورة، ولذلك لم يعد بوسعها سوى التوقف عن شرائها مما أدى ـ كما هو غنيّ عن القول ـ الى ضائقة كبيرة بالنسبة «للاينيوت» السيئي الحظ الذين كانوا قد تعوّدوا الاعتماد على أعمال الحفر في معيشتهم، فضلا عن أنهم كانوا قد فقدوا قدراتهم القديمة التي كانت تؤمن معيشتهم قبل زحف مواطنيهم الكنديين من الشرق.

على أنني ـ مع ذلك ـ يجب الّا أرسم صورة قاتمة جداً لمستقبل «الاينيوت». ففي «كويبك» على الأقل كان تأليف التعاونيات مثل «بوفينويتوك» ـ تحت رعاية وكالة خدمتهم التي مقرها في مونتريال، «اتحاد التعاونيات في كويبك الجديدة» تبشرهم بمستقبل جيد.

ويبدو لي ان «الاينيوت» أيضا قد رفضوا النزعات الأممية للمذهب العصري، او ان ذلك على الأقل هو الانطباع الذي توحي به مقدمة كتبها باولويس كاسادلواك لاحدى الكاتالوكات عن التعاونية الموجودة في اينوكجواك. انه كان يشرح لماذا اختار أبناء مجموعته البشرية تصوير موضوعات معينة:

«اننا لم نكن نحفر بقصد الحصول على المال فقط، كما أننا لا نحفر أشكالا من بنات الخيال. ان ما نبرزه في هذه النماذج التي نحفرها هي الحياة التي عشناها في الماضي، وحتى يومنا هذا. اننا نصوّر الحقيقة، فنحفر أشكال الحيوانات لأنها مهمة لنا كطعام. ونحفر وجوه «الاينيوت» لأننا بهذه الطريقة نستطيع ان نظهر أنفسنا للعالم كما كنا في الماضي، وعلى ما نحن عليه اليوم. وذلك هو السبب في أننا نحفر اشكال رجال يصيدون، ويبنون الأكواخ الثلجية، ونساء يصنعن احتياجاتهن. ومهما كان العمل الذي يؤديه الشكل المرسوم، فان شيئا ما فيه يكون حقيقيا، وذلك لأننا نحفر لنعرض ما قمنا به كشعب. وليس من أمره ما هو رائع، ولكنه موجود لكي يراه كل فرد. انه الحقيقة الخالصة».

وصفوة القول ان كثيرا من الفنانين غير الغربيين يجدون أنفسهم في مفترق طرق ثقافية. وأحد هذه الطرق يؤدي الى «الحلقة السحرية» للندن ونيويورك حيث يمكن ان تلتقط في أسواق الفن آخر التجديدات التي أضفي عليها الرداء القومي (أعيد تقديمه بوصفة «العالم الثالث العصري»)، وان هذا الأسلوب الوسط هو الذي تفضله في معظم الحالات القلة المتمكنة والتي هي ليست موهوبة ، فتقع بأيدي أولئك النقاد الغربيين الحريصين كثيراً على إبقاء التطورات في الأسلوب في نطاق آفاقهم.

اما الثاني، وهو الطريق الأصعب، فهو الذي يعود الى وطن المرء نفسه، والى ثقافته، ليجد جذورا اكثر استقرارا وضمانا، ينتج عنها أسلوب أكثر حيوية ودواما من «الأسلوب العصري للعالم الثالث».



الزعيم (أسانتانين) بين حملة سيوفه وحاشيته.

G.W Sannes, African Primitive, London (Faber & Faber) London 1970 (1)

Elsy Leuzinger, The Art of the Negro peoples, London (Methuen) 1960 (2)

Margaret Trowell, Classical African Sculpture, London (Faber & Faber) 1954 (3)

(4) الاينيوت (Inuit) انني أتخوف من استعمال عبارة «الاسكيمو» لأن «الاينيوت» في بعض الأحيان، يعدّونها مهينة.

تمر في هذه السنة الذكرى الحادية والعشرون لوفاة الفنان العراقي الكبير جواد سليم، و«فنون عربية» يسرها بهذه المناسبة ان تعلن لقرائها الكرام انها في سبيل اعداد كتاب عن الاعمال غير المعروفة للفنان الراحل، وكلها امل ان يبادر زملاؤه واصدقاؤه ومقتنو اثاره والدوائر الرسمية وغير الرسمية في داخل القطر العراقي وخارجه ممن يحتفظون ببعض من تلك الاعمال لمؤازرتنا في هذا المشروع، اسهاماً منهم في تأكيد وتعزيز دوره في نهضة الفن العربي الحديث وريادته الرائعة في تعميق العلاقة ما بين المعاصرة والتراث في رؤية ابداعية.

في ذكرى جواد سليم

من مميزات جواد سليم

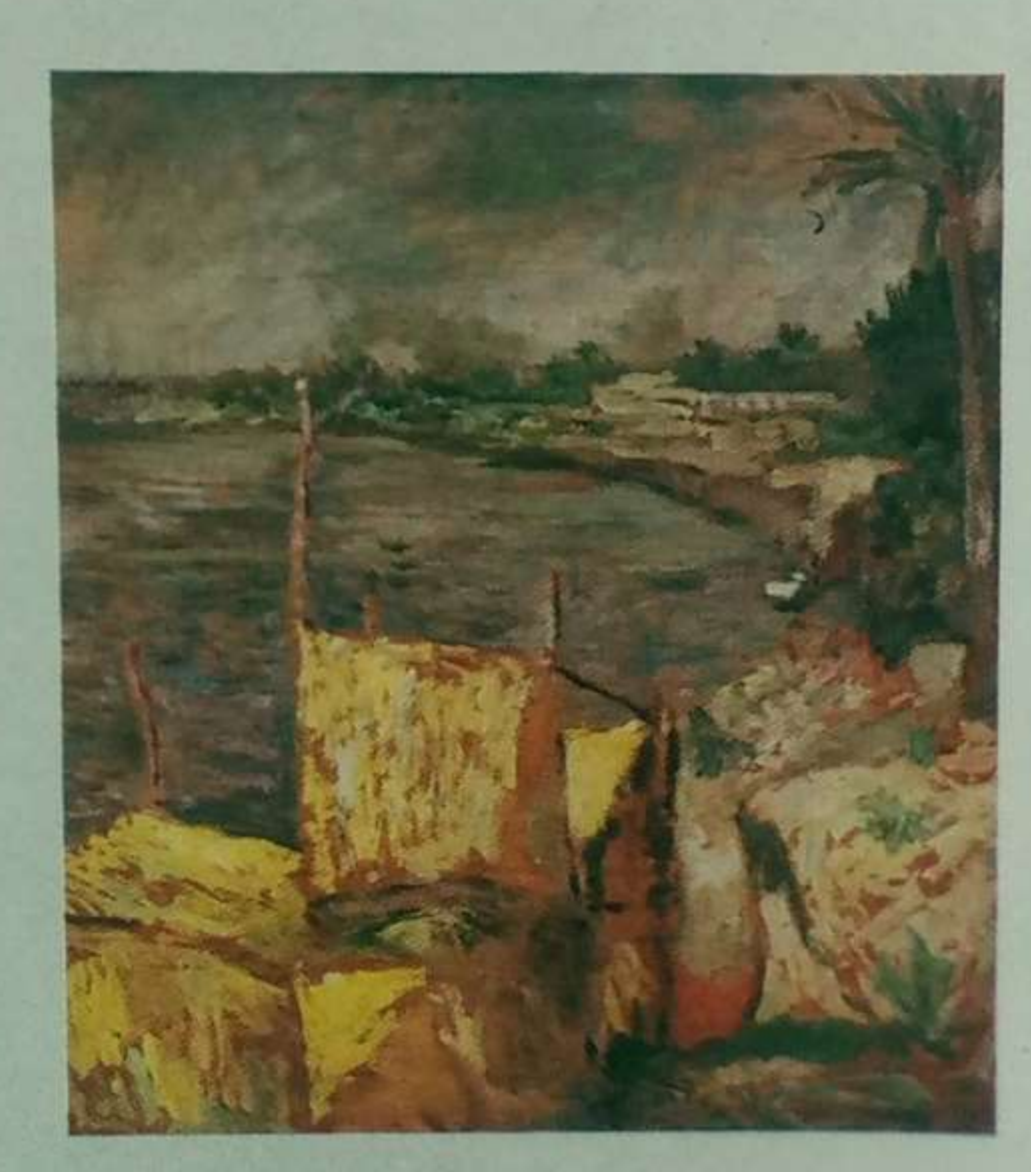
من العبث ان ندعي ان للفنان الكبير خطا واحدا في السير. لقد كانت موهبة جواد، في السنوات الاخيرة من حياته، في تشعب مستمر. كان يرسم اغلفة لكتب اصدقائه (مثلا، لمجموعتي القصصية «عرق» وكتابين آخرين لي، هما «أدونيس» و«تموز في المدينة»، ومجموعتين قصصيتين لنزار سليم هما «أشياء تافهة» و«فيض»، ومجموعة «قصائد عارية» لحسين مردان، وديوان الجواهري، و«أغاني المدينة الميتة» لبلند الحيدري، وغيرها) ويصمم الحلى الفضية، ولاسيما الاقراط البديعة، ويزين القصائد بالرسوم التخطيطية (كرسوم بغدادياته لترجمات قصائد بلند الحيدري) ويرسم الملصقات التي لا تقل جمالا واداء عن لوحاته، ويسعى في تنظيم المعارض الكبيرة (كمعرض الفن العراقي في بيروت عام 1957) ويصمم جداريات فسيحة تنفذ بالفسيفساء الزجاجية او مصغرات نحتيّة لجداريات لم تنفذ مع كل ما يقترن بذلك من دراسات وتخطيطات. والى ذلك كله، رسم في هذه الفترة عددا من الصور الشخصية التي لا يعرفها الكثيرون لانها لم تعرض في المعارض وبقيت معلقة في بيوت اصحابها.

هذه بالطبع كانت سنوات النضج، وقد اغتنت شخصية الفنان وتعددت أوجهها وتكاملت، وطفقت تجارب العمر تتداخل وتتفاعل، وتغذي رؤياه على غراره العبقري الخاص. ولذا فان احسن الصور التي انتجها جواد سليم في عامي 1957 و 1958، رسمها باسلوب لعله كان متوقعا منه بعد ذلك البحث الطويل، ولكنه ايضا اسلوب تخطى به الرسام النظريات كلها الى ضرب من التعبير الشخصي الصرف الذي شحن فيه تجارب حياته.

جبرا ابراهيم جبرا

عن كتاب «جواد سليم ونصب الحرية»





منظر طبيعي . زيت 70x50 سم (غير موقعة)

تخطيطات اولية لنصب التحرير . قلم رصاص مع الوان مائية . (غير موقعة.)

△ اشكال زخرفية . الوان مائية (غير موقعة) مجموعة لورنا سليم.





سجادة بازيريك
190x200 سم

لعلنا لن نجانب الحقيقة ان قلنا ان فن النسيج السجادي قد عمر اكثر من اي فن من الفنون التقليدية الاسلامية، وذلك لانه وباساسه فن شعبي اصيل متميز بجماليته الخاصة وطواعيته للتطبيق. وبأثر من هذا التواصل طوال هذه الفترة الطويلة من عمره فقد اتاح لنا ان نكتشف القوى والعوامل التي ساعدت على تطور الفن الاسلامي عامة وتطور اساليبه الادائية خاصة، كما يكشف عن تجانسه مع معطيات التراث الفني الاسلامي رغم تباين العناصر الشعبية والثقافية والفنية التي اكسبت كل ضرب من الضروب الفنية خصوصيته.

حسين هداوي

النسيج السجادي

صناعة السجاد

ان المعالم التقنية تشكل العناصر المهمة للتعرف على المصادر المختلفة للسجاد، وادراك طبيعة الصناعة التي يعتمد عليها فنه، ولذلك فلا مناصة لمن يريد ان يؤرخ لهذا الفن من ان يتعقب ويتفحص تلك المعالم.

وبصورة عامة يقسم السجاد الى نوعين بوبر وبدون وبر، ويقوم الاول منهما على سداة ولحمة ووبر، بينما يقوم الثاني على سداة ولحمة فقط، اما النول فهو عبارة عن اطار مستطيل يثبت بشكل افقي على الارض عند النساجين البدويين، وبشكل عمودي عند النساجين القرويين واهل المدينة منهم.

ويلي ذلك قيام النساج بشد خيوط السداة بصورة عمودية ما بين رافدتي النول الافقيتين، ثم يعقد خصلة ذات لون معين حول زوج من خيوط السداة، ثم يقص الخصلة حسب الطول المرغوب فيه، والذي يعتمد على كثافة نوع السجادة والذي يتراوح ما بين العشرين والثمانمائة عقدة للانج المربع، وكلما ارتفعت الكثافة قل طول الخملة وبالعكس.

وثمة نوعان من العقد، يسمى احدهما «ﮔوردز» والثاني منهما «سنة»، وفي الكوردز تعقد الخصلة حول كل زوج متتال من خيوط السداة بحيث يحيط كل من نهايتي الخصلة بكل من السداتين وتتلاقيان عبرهما، والامر كذلك في «السنة»، اذ تعقد الخصلة حول كل زوج متتال من خيوط السداة غير ان نهاية واحدة تحيط بسداة واحدة بينما تعبر النهاية الاخرى من خلف السداة الثانية ثم تتقدم الى الامام. وتستعمل عقدة الﮔوردز في حياكة السجاد التركي والقفقاسي وبعض السجاد التركماني، كما تستعمل عقدة السنة في حياكة السجاد الايراني والهندي والصيني وبعض السجاد التركماني، وهناك استثناءات من هذه القاعدة كما في السجاد التركي البلاطي الذي يحاك بعقدة السنة، بينما يحاك سجاد السنة نفسه بعقدة الﮔوردز، ومع ذلك فنوع العقد يبقى من العلامات الفارقة المهمة.

وساعة ان يتم النساج صفاً اوصفين من العقد يقوم بامرار خيط او عدة خيوط من اللحمة ما بين سداة واخرى، ثم يكرر العملية مع تغيير في الوان العقد لينتهي الى وضع تصميم زخرفي، ومن المألوف في السجاد القبلي والقروي ان نرى النساج يقوم بصنع تصاميمه الزخرفية التقليدية استناداً الى ذاكرته، في حين ان النساج الحضري يستهدي في عمله بتخطيط تمهيدي مقسم الى مربعات صغيرة يمثل كل مربع منها عقدة واحدة.

اما في النوع الثاني من السجاد ـ بدون وبر ـ والذي ينقسم الى صنفين: الكليم والسوماك، فان التصاميم الزخرفية تنتج باستعمال خيوط اللحمة غير المتواصلة وذات الالوان المختلفة، حيث يكون لكل خيط ان يقطع مسافة معينة بين السداة ثم يكرر مرة اخرى واخرى الى ان يستحيل الى بقعة ملونة، وعندما يفصل خط عمودي بين بقعتين ملونتين نقع الى شق في النسيج بسبب عدم اتصال خيوط اللحمة، ذلك بالنسبة «للكليم» بينما في السوماك فان التصميم الزخرفي يحصل نتيجة لف اللحمة بطريقة خاصة، وذلك بامرار خيط اللحمة امام اربعة من خيوط السداة ثم خلف خيطين اخرين فيتشابك التطريز ويصبح بشكل عظم السمك عند ما تتعاكس الاتجاهات بين صف وآخر. وبعد كل صف او صفين من اللحمة التطريزية يمرر النساج خيط لحمة بين خيطي سداة ليهب النسيج قوة ومتانة، وثمة نوع ثالث من السجاد، غير الشائع، بدون وبر ويتميز بتطريزه البارز الناتج عن نسيج خيوط اضافية على نسيج الكليم.

والمواد المستخدمة في خيوط السداة واللحمة هي في الغالب من الصوف ويليه القطن فالحرير، ويفضل النساجون الايرانيون القطن بينما يميل النساج التركي والقفقاسي والتركماني الى الصوف، وتكون المادة المستعملة في الوبر على الاكثر من الصوف، وقد يستعمل شعر المعز ووبر الجمل والحرير في بعض الاحيان، وتعتمد جودة الاصواف على نوعية الاغنام وطبيعة عشبها، ومدى ارتفاعها، وتوجد احسن الاصواف في الهضاب والجبال كالصوف التركماني والكردي.

جاءت الوان السجاجيد القديمة من غمس الاصواف المغزولة في اصباغ مشتقة من مواد طبيعية، فجاء اللون الاحمر من جذر نبات الفوه اومن حشرة القرمز، والازرق من اوراق شجرة النيلة، والاصفر من عدة مصادر منها زهر الكركم والزعفران وقشور الرمان، والبني من لحاء البلوط اوقشور الجوز او العفص والاسود من لحاء البلوط اولون العنز الطبيعي، والبرتقالي من ورق الحنة اومن خليط ورق الكرمة وجذر الفوه، وهناك الوان اخرى يمكن الحصول عليها بالخلط ما بين عدة اصباغ.

ومنذ عام 1860 اخذت الاصباغ



صورة من مخطوطة لديوان الخمسة لنظامي . 1525-1524 .



غلاف جلدي لمخطوطة مصورة من قبل بهزاد . هرات 1488

الاصطناعية الاوربية، والتي هي سهلة الانتاج، تحل تدريجياً محل الاصباغ الطبيعية، وكانت النتيجة انحطاط مستوى الالوان، لان اصباغ «الانالين» تتلاشى بصورة رديئة مخلفة وراءها اشكالاً باهتة ومشوهة على عكس اصباغ الكروم الثابتة، ولا عجب اذن من ان لا نقع في كلا هذين النسجين على تلك الارضية الملونة والمزخرفة التي الفناها في فترة الاصباغ الطبيعية.

التطور الفني في صناعة السجاد

ليس لدينا الكثير الذي نقوله في نشأة السجاد الاسلامي، وحسبه ونسبه، غير الاشارة الى ان استعماله في تغطية الارض والجدران به كان شائعاً لدى العديد من الحضارات القديمة في الشرق الاوسط، وهناك جداريات رخامية عثر عليها في قصر سنحاريب بنينوى «705-681 ق م» تظهر فيها تصاميم نستدل منها على انها تصاميم للسجاد، حيث يتوزع السطح على حاشية وارضية، ففي تلك التي عثر عليها في قصر اشور ناصربال نقع الى حاشيتين تقوم الاولى على صف من زهر اللوتس والثانية على صف من اوراق منفرجة ومتصلة، ويحدد كل حاشية صف من دوائر وردية الشكل، وتتكون الارضية من مربعات احتوت دوائر كبيرة تتمثل فيها اشكال محورة وتجريدية لازهار اللوتس وعناقيد الصنوبر.

ولعل اقدم سجادة اكتشفت لغاية تاريخه هي تلك التي عثر عليها في مقبرة سقيثية وتعود الى القرن الخامس قبل الميلاد، وقد عثر عليها في «بازيريك» في جبال الالتاي قرب حدود مونغوليا، وهي منسوجة بعقدة الكوردن، وتحتوي على ما يقارب المائتين والاربعين عقدة في الانج المربع، ويشبه تصميمها الزخرفي التصميم الذي وجدناه في جدارية اشور ناصربال، حيث تنقسم ارضيتها ذات اللون الاحمر الى مربعات تحتوي على مثمنات وردية، ولها حاشيتان، صورت في الخارجية منهما مشاهد لخيول مع فرسانها او لخيول مع مدربيها، وصور في الداخلية منهما صف من غزلان الايل، ويبدو في هذا التصميم الزخرفي خليط من العناصر الاشورية والاخمينية والسقيثية، ويذهب الظن ببعض الاخصائيين بانها ايرانية الاصل بينما يرى آخرون بانها سقيثية.

ولقد استمر انتاج السجاد في انحاء متعددة من الشرق الاوسط واسيا الوسطى، فهناك قطع مهترئة من السجاد تعود بنا الى القرون الاولى من ولادة المسيح. عثر عليها في تركستان الصينية وفي سوريا ومصر، وكذلك كان الساسانيون ومعاصروهم من مسيحي سوريا واقباط مصر ينتجون الكثير من السجاد.

وغب انتشار الدين الاسلامي، افاد العرب من الفنون التي وقعوا اليها وطوروا فيها بما يناسب عقيدتهم الدينية، فكان لهم اسلوبهم الخاص بهم في الهندسة والرسم والفنون الفرعية بما في ذلك نسج السجاد، انطلاقاً من القرن السابع الميلادي وما تلا ذلك من القرون حيث نجد العناصر الرئيسية التي اسهمت في ابراز خصوصية ذلك الاسلوب في صناعة السجاد، كما نجد تنوع الفن الاسلامي وتجانسه اينما كان له ان يظهر من اسيا

كرمان ـ القسم الاول من القرن السابع عشر ـ 202x140 سم.



الوسطى الى الهند، ومع ما كان له من ملامح مميزة لمختلف شعوب وثقافات هذه المنطقة الواسعة، كما نتبين بجلاء مسيرة تطور العناصر الاسلوبية المتجانسة والموحدة التي ان دلت على شيء فعلى سرعة انتشارها وقدرة الاستيعاب والهضم واعادة التكوين التي تيمز بها تاريخ الثقافة والفن الاسلامي.

ويمكن ان نحدد مصادر الاسلوب الاسلامي في فن النسج السجادي بمصدرين رئيسيين، الفن الساساني والفن المسيحي الشرقي، اذ استمرت في انتاج السجاد مراكز النسيج القبطية تحت سلطة العرب في مصر، ومنها الاسكندرية والفيوم والفسطاط واخميم، ومن بعد فقد استخدم الخلفاء العباسيون «1258-749» العديد من النساجين الاقباط، وقد تواصل هذا التراث في العهد الفاطمي «1171-969» في كل من مصر والعراق وايران. ويلاحظ بجلاء اثر التأثير القبطي على السجاد العربي الذي وجد في الفسطاط حيث تتداخل في اشكاله الزخرفية الهندسية والزهرية الخطوط والكتابة العربية.

وفي العهد السلجوقي تطور هذا الفن تطوراً رائعاً، اثر استيلاء السلاجقة على الشرق الاوسط في القرن الحادي عشر ـ قبائل تركية انحدرت من سهول الكركيس في تركستان الغربية ـ واقامة دويلتين لهم في ايران وتركيا سقطتا على يد المنغوليين، الاولى في اوائل القرن الثالث عشر والثانية في اواخر القرن الرابع عشر، ثم خلف السلاجقة في الحكم امراؤهم من المنتسبين الى «عطابيك» وحاملي لقبه والذين اسسوا عدة امارات محلية عكست انتصارهم للفن في بلاطاتهم في «مرو» و«هراة» و«ري» و«اصفهان» و«الموصل» و«دياربكر».

وفي هذه المرحلة ابدى الفنانون والحرفيون من ضروب المهارات الادائية ما كان له اثره في تطوير التراث الفني وعلى الاخص في مجال

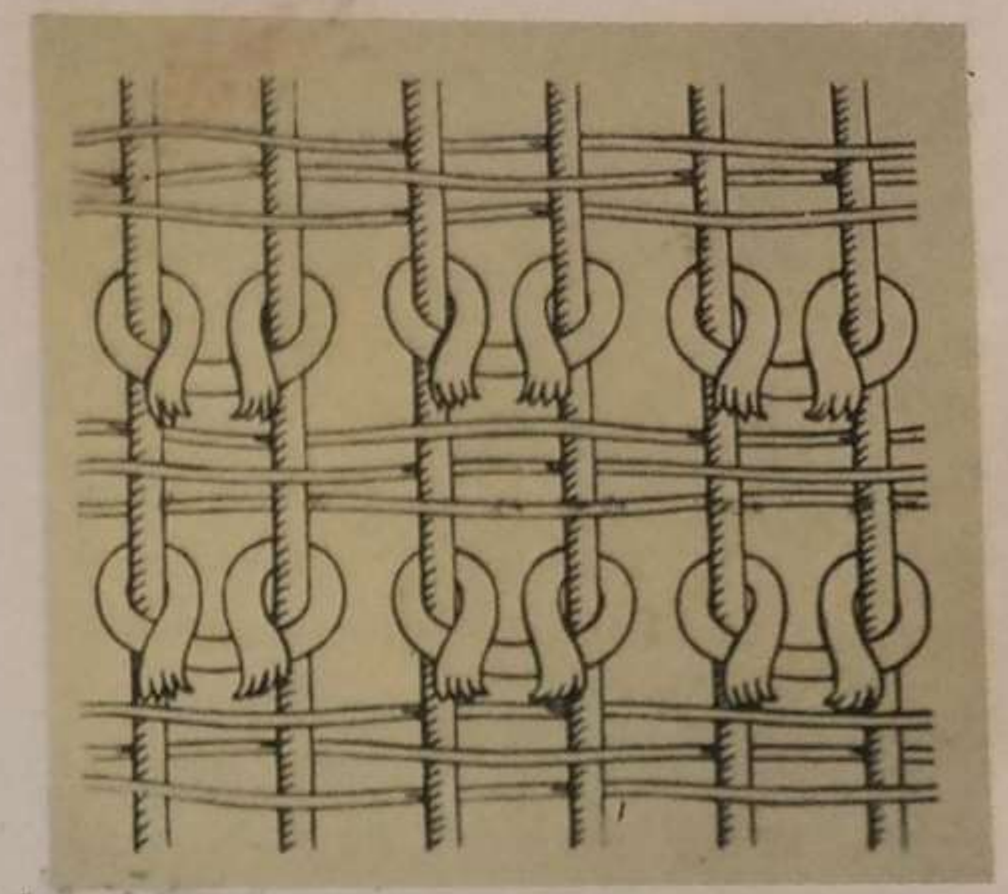
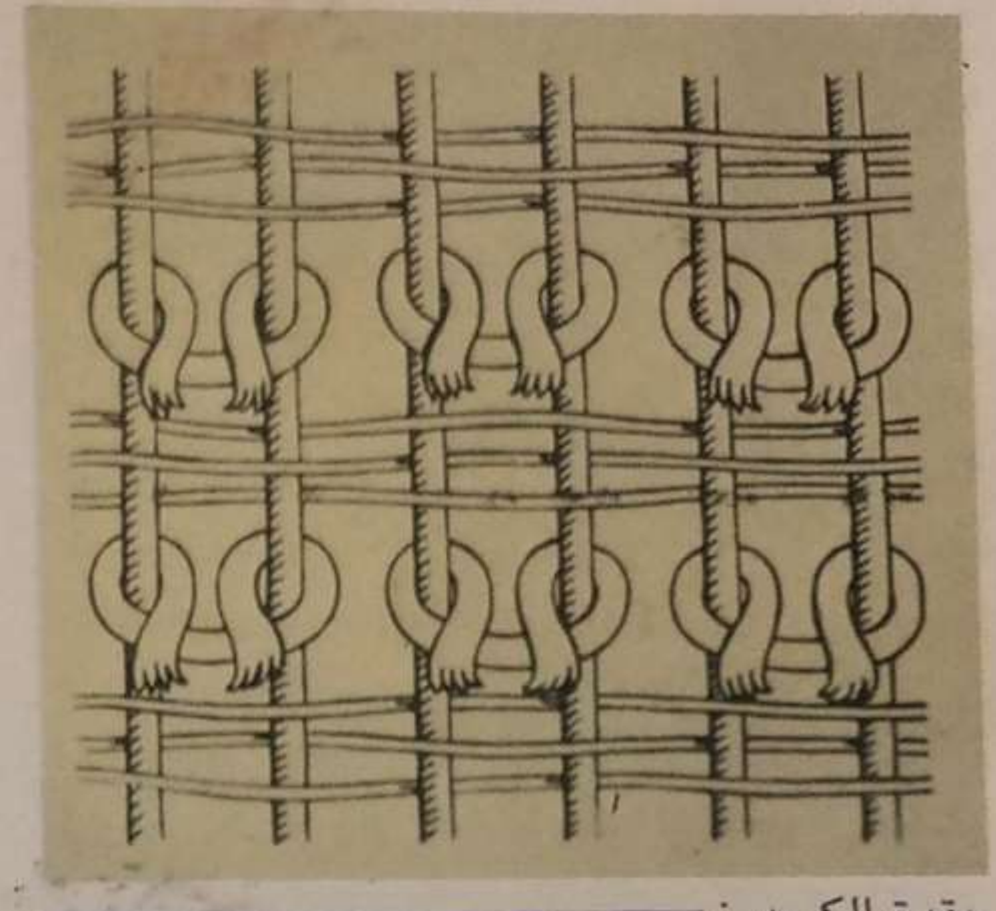


كليم سنة ـ القرن التاسع عشر ـ 157x120 سم.

شيراز ـ القرن الثامن عشر ـ 170x105 سم. ◁

جوال كردي ـ القرن التاسع عشر ـ 92x58 سم.



عقدة الكورديز

1 ـ عقدة الكليم . 2 ـ عقدة السوماك

استخدام العناصر الزخرفية واهمها «العربسة» التي بدأت بنوعيها، المستقيم والدائري منذ اوائل العهد العباسي ووصلت الى اوج نضوجها في القرن العاشر، وقد كان للفنانين السلاجقة دورهم المهم في تطوير تلك العناصر الزخرفية الى نقوش متقنة في زخرفة المخطوطات والانسجة والمعادن والاعمال الخزفية والجصية، وكان اسلوبهم يتميز بكونه سطحاً زخرفياً مقسماً الى اقسام هندسية متداخلة ومتعاضلة باشكال نجمية او ثمانية وقد امتلأ كل منها بتلك العناصر المعربسة.

ولم يعثر لحد الان على نماذج من السجاد السلجوقي في ايران، بل في تركيا على شكل قطع

عقدة السني

مبعثرة نتواصل من خلالها مع نماذج لحواش تتحلى بزخارف اعتمدت الخط الكوفي، بينما توزعت الارضية وتقاسمتها اشكال هندسية صغيرة ومكرورة، وقد اصبحت هذه الاشكال معروفة وشائعة في نقوش السجاد التركي والقفقاسي في الفترات المتتالية.

ويوم ان سيطر المغول على الشرق الاوسط واقاموا دويلة «الخان» جعلوا من بغداد عاصمة لها ومسكنهم الشتائي ومن «تبريز» الموطن الصيفي لهم. وباعتناقهم الاسلام وبما تواصلوا معه من ثقافتهم مالوا اكثر فاكثر لتشجيع فنونهم وجمعوا في بلاطهم نخبة من الفنانين والحرفيين من جميع انحاء الامبراطورية الاسلامية، وذلك بالاضافة الى ما جلبوا من الكهان البوذيين والفنانين الصينيين الذين لم يخف المغول اعجابهم بثقافتهم، وقد كان لهؤلاء الفنانين اثرهم على تطور الفن الاسلامي. وقد اتسم فن زخرفة المخطوطات وكتابتها ورسمها ببراعة متميزة، ومن الجدير بالذكر ان هذا الفن قد اثرى التصاميم الزخرفية للسجاد في العهود التالية، وهناك بضع قرائن مغولية تحتوي بعض صفحاتها على نقوش هندسية مجردة تتآلف فيها العربسة مع الدوائر والمثمنات الوردية او الاشكال الزهرية، واذا ما عقدنا مقارنة ما بين السجاد المغولي ومثيله المصنوع في ايران لتبين لنا وباجلى الصور كيف تتلاءم وتتواءم العناصر الاجنبية لتخلق منحى اسلوبياً متميزاً بخصوصيته، وان في بعض القطع السجادية المغولية المصورة في رسوم السنك من بداية القرن الثالث عشر حيث الزخارف تتكون من اشكال هندسية كبيرة وبسيطة. نقع الى نموذج تظهر فيه الحاشية على شكل صف من الاسطوانات، بينما تتسع الارضية لاحتواء مربع في الوسط وبداخله معين في كل زاوية من زواياه مثلث وترتبط المثلثات الاربعة بصليب.

وقد شاعت هذه التصاميم في السجاجيد التركية ما بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر، اما السجاد المغولي المصنوع في تبريز والمزين بالرسوم التقليدية للقرن الرابع عشر على مثل ما في «دموت شاه نامه»، فقد كانت على درجة كبيرة من التعقيد والصقل، ففي احد النماذج نرى حاشية مكتوبة بالخط الكوفي وارضية مقسمة الى مربعات صغيرة يحتوي كل منها على شكلين بيضويين متداخلين، وثمة نماذج اخرى مصورة في مخطوطة لديوان «كرماني» حيث نرى سجادة بحاشية كتبت بالخط الكوفي وارضية مقسمة الى نجوم ومثمنات، وغيرها تقوم على نجوم مثمنة ومكرورة ومرتبطة بسلسلة من العقد المتواصلة، وهذه السلسلة هي من التصاميم التي دخلت الفن الاسلامي عن الصين، مع ما دخل اليه من الزخارف الاخرى المشتقة من صور للزهور او الطيور والتي شاع استعمالها في غير مجال من المجالات الفنية الاسلامية اضافة الى شيوعها في السجاد.

ويوم ان حل التيموريون محل المغول في الشرق الاوسط عام 1380 واصلوا رعايتهم وتشجيعهم للفنون وعلى الاخص فن المخطوطات، واصبحت سمرقند وبخارى وشيراز وهراة مراكز فنية مهمة، وكان ما وصلت اليه زخرفة المخطوطات من جودة متميزة في القرن الخامس عشر ان اثرت بدورها على نقوش السجاد الى جانب استمرار التأثير الصيني وعلى مثل ما نجده في نقوش الكتب التيمورية من جمع ما بين العناصر الصينية والعناصر التجريدية الاسلامية، ما بين صور الازهار والطيور وشرائط السحاب وما بين الاشكال الهندسية المتداخلة والخطوط الزهرية الحلزونية.. الا ان ثمة تغيرات وتحولات اخذت تتسرب تدريجياً الى هذه الزخارف وتنتقل بها من العربسة الهندسية ذات الخطوط المستقيمة والتي تتميز بها الزخرفة المغولية، الى العربسة الزهرية الصفوية الجديدة. يظهر هذا النحو الادائي واضحاً وبصورة جلية في رسوم «بهزاد» الذي تتألف تصاميمه من حلزونيات زهرية ترافقها تشكيلات دائرية او تتوسطها طره كما هو الحال في تصاميم المخطوطات. ويوم ان انتقل بهزاد في عام 1610 من هراة الى تبريز، عاصمة الدولة الصفوية الجديدة انتقل معه هذا الاسلوب

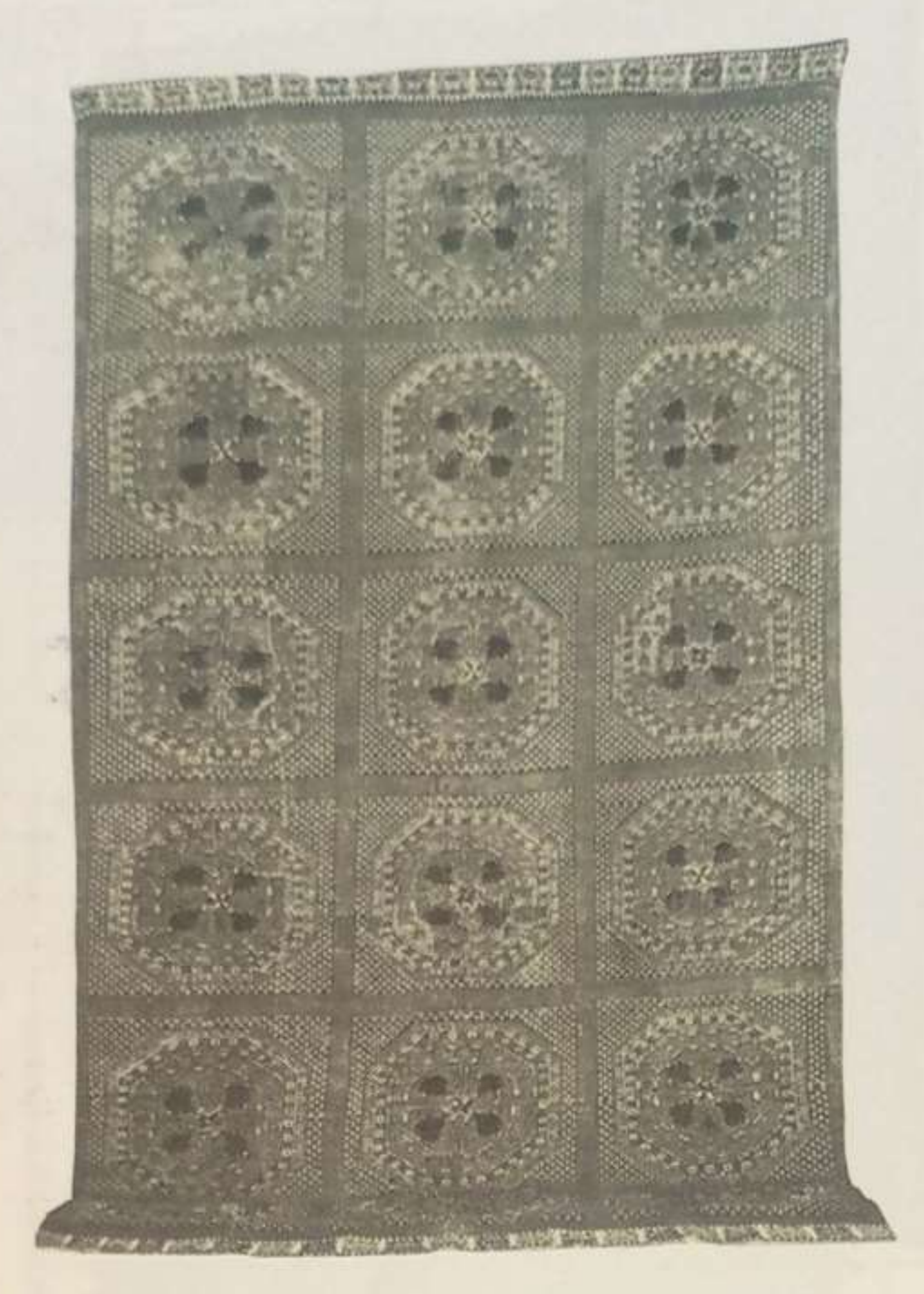


عشاق طيريّه ـ تركيا ـ اوائل القرن السابع عشر ـ 686x227 سم.

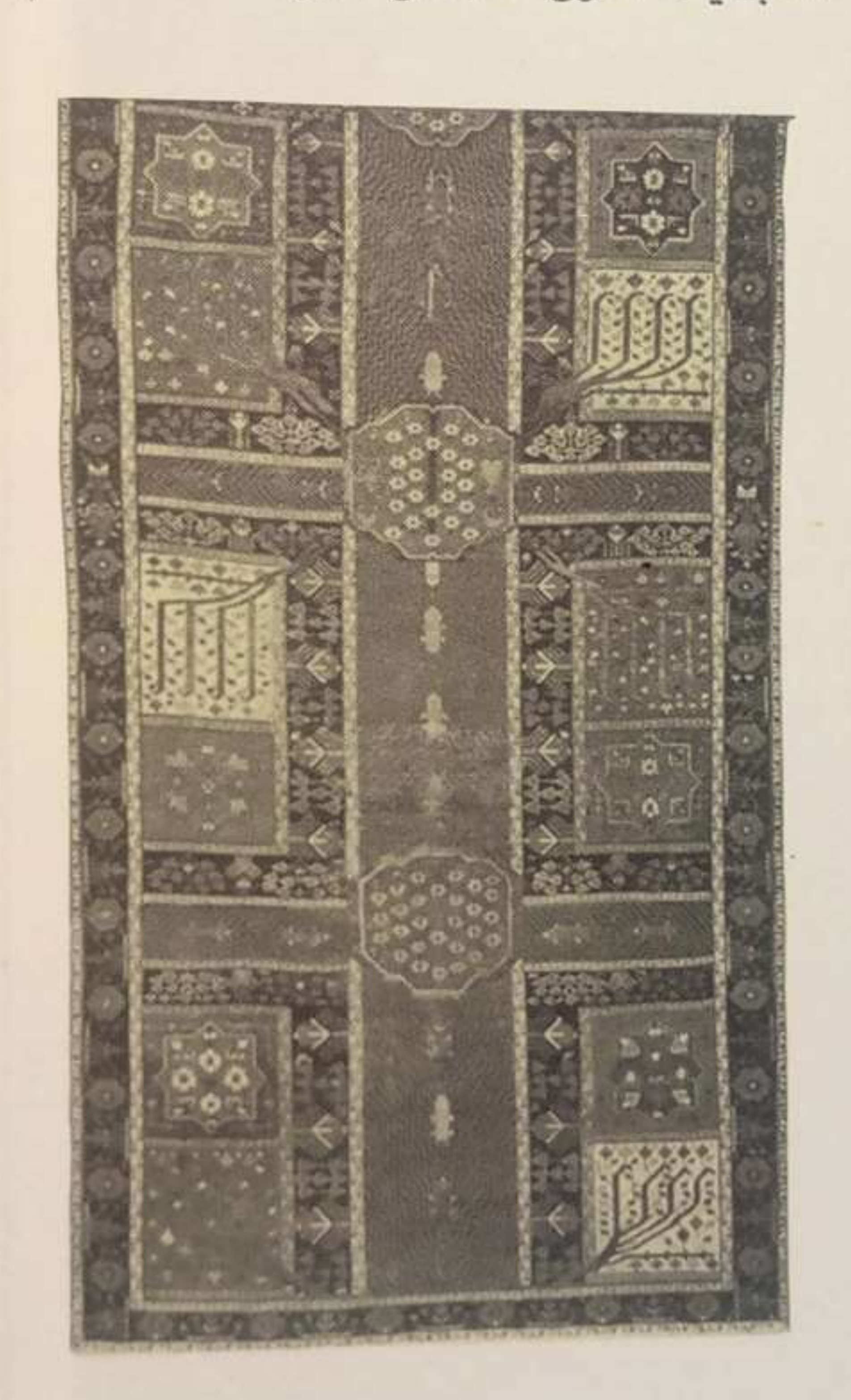
الجديد القائم على الجمع ما بين الزخرفة الاسلامية والنقوش الصينية، والذي اصبح بالتالي من العلامات الفارقة لفنون المنطقة وللسجاد الصفوي ما بين القرنين السادس عشر والسابع عشر وحتى يومنا هذا والتي نجدها في سجاجيد عدد من المراكز المهمة التي اقامها الصفويون في تبريز وكاشان وهراة وكرمان وما زالت شهرتها ذائعة في مجال السجاد، والذي لم يعد السجاد مجرد وسيلة تزينية للارض بل اصبح عملاً فنياً يثير الاهتمام ويغري الكثيرين على اقتنائه في مجموعاتهم الخاصة او في متاحف عامة في جميع انحاء العالم. والملاحظ ان التصاميم الزخرفية لهذه السجاجيد اكثر تعقيداً وصقلاً ودقة من التصاميم التيمورية وتقوم انماطها الاساسية على شبكات حلزونية اولولبية تتوزعها اوراق وازهار مكونة اشكالا عربسية متداخلة مع زخارف عربية متوارثة، ويمكننا تقسيم هذه الانماط على الشكل التالي:ـ

1 ـ نقشة الطرة الموجودة عادة في وسط الارضية، تعلوها خراطيم ملونة مثل سجادة الاردبيل المشهورة والموجودة حالياً في متحف فكتوريا والبرت بلندن

2 ـ نقوش الحيوانات المصورة اما باشكال منفردة او في حالة صراع ضمن احاطات زهرية.



اسبانية ـ القرن السادس عشر ـ 402x204 سم.



كردية ـ حوالي سنة 1700 — 204x607 سم

3 ـ نقشة الزهور المسماة بالهراة، وتتكون من اوراق مروحية ووريقات مسننة متكررة بانتظام على الارضية.

4 ـ نقشة اناء الزهور. وفيها يتكرر شكل الاناء والزهور على الارضية.

5 ـ نقشة الجنينة.. وهي على نوعين، الاول منهما تتمثل فيه صور النبات والاشجار باسلوب طبيعي، والثاني منهما يمثل المنظر التقليدي لحدائق المنطقة حيث تقسم الارضية الى اربعة اقسام نتيجة تقاطع قناتين وتتوسطها مقصورة، وتتألف النقشة من خطين عريضين متقاطعين، ومثمن في الوسط واربعة مربعات متقابلة وتحتوي خطوطاً تجريدية تمثل الاشجار.

6 ـ نقشة تقوم على الزخارف العربية التجريدية.

7 ـ نقشة الصلاة، ولا تنتظم في نقوش محدودة، باستثناء ارضيتها التي يقطعها قوس يمثل المحراب.



سجادة مغولية هندية ـ اواخر القرن السادس عشر 223x175 سم.

لقد اعتمد سجاد الدولة المغولية التي اسست عام 1526 م في الهند على العناصر الرئيسية للزخرفة الصفوية، ومن ثم اخذ فنانو البلاط استحداث اسلوب مغولي خاص، فاستخدم الفنانون الهندوس ضروباً مختلفة من الاشكال الانسانية والحيوانية والنباتية مشتقة من اساليب الرسم المعاصرة لها، والى حد بدت فيه السجادة وكأنها صورة تقوم على النسج.

والامر كان على عكس ذلك في تركيا العثمانية اذ استمر التراثان السلجوقي والمغولي في تأكيد الطابع الزخرفي المجرد وذلك منذ القرن الرابع عشر والى يومنا هذا ويمكن تصنيفه على الشكل التالي:ـ

1 ـ **نقشة الحيوانات**، وتتخذ عادة شكلا هندسيا تجريديا لطيور داخل مربعات ومثمنات

متكررة على الارضية، وقد شاع هذا الضرب من النقش في سجاد القرنين الرابع عشر والخامس عشر، وكثيراً ما صورت في بعض اللوحات الايطالية والاسبانية.

2 ـ **نقشة الزخارف الهندسية**، وقد احتلت محل النقشة السابقة وشاع فيها شكل المعين المتكون من تداخل وتقاطع الخطوط المستقيمة، او شكل المربع الذي يحتوي مثمنات تتداخلها مضلعات صليبية وسلسلة من معاقد مضلعة، وقد استمرت هذه النقشة في سجاد «البركّامة» والسجاد القفقاسي الحديث، وثمة لوحات فنية لنخبة من الفنانين الاوربيين قاموا برسم مثل هذه السجاجيد وعلى رأسهم هانس هولباين الذي سميت باسمه «هولباين»، كما وجدت لها مسرباً الى السجاد المملوكي المصري والسجاد الاسباني العائد للقرن الخامس عشر.

3 ـ **نقشة الاوشاك**، المتكونة من طرر ونجوم متآلفة مع زخارف عربية بخطوط مستقيمة تتناوب على ارضية حمراء ويطلق عليها اسم الاوشاك النجمي.. وهناك نوع اخر يسمى الاوشاك الطيري ويتكون من دوائر وردية متناوبة مع زوج من وريقات عربسية تشبه الطير.

4 ـ **نقشة الزهور** وتوجد خصوصاً في السجاد البلاطي ويظهر فيها اثر السجاد الايراني

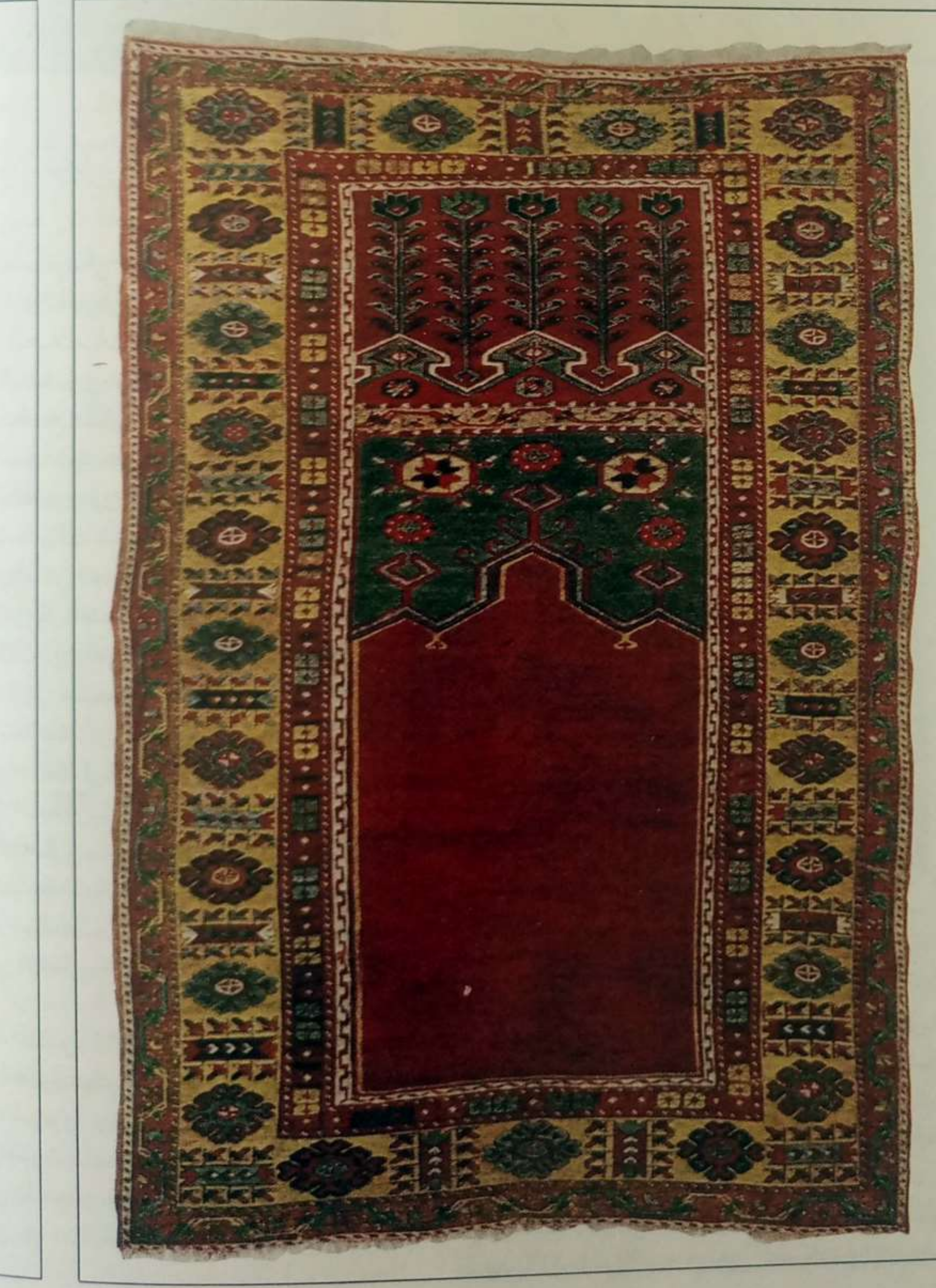
5 ـ **نقشة الصلاة**.. وهي النقشة المألوفة في السجاد التركي منذ القرن الثامن عشر ولحد اليوم.. وتتميز بحواشيها المتعددة وبارضية يقطعها قوس او محراب، بحيث يكون القسم السفلي منها خالياً من الزخارف، بينما يتسع القسم العلوي لاشكال زهرية مجردة وبخطوط مستقيمة.



2



1



5

---

1. كليم من الحي ـ االعراقي ـ القرن العشرون ـ 240x156 سم.
2. سجادة تركية للصلاة ـ حرير مطرز على قطن ـ القرن الثامن عشر ـ 114x90 سم.
3. كليم صلاة تركي ـ حوالي 1800 ـ حرير وخيط معدني. 207x121 سم.
4. جوال شيرازي ـ القرن التاسع عشر ـ حرير وخيط معدني ـ 110x33 سم.
5. لادق ـ تركيا ـ اواخر القرن الثامن عشر 117x112
6. كولا ـ تركيا ـ القرن الثامن عشر ـ 195x135 سم.
7. عشاق نجمية ـ تركيا ـ القسم الاول من القرن السابع عشر ـ 670x222 سم.
8. باندرما ـ تركيا ـ القرن التاسع عشر.
9. بركّامة ـ تركيا ـ القرن التاسع عشر ـ 180x172 سم.
10. سجادة مغولية هندية ـ اوائل القرن السابع عشر ـ 152x100 سم.



4



3



8



7



10



9

6

الاصناف الحديثة

نظرا لاتساع مجال انتاج السجاد، ومنذ القرن التاسع عشر الى يومنا هذا، فمن الاجدى تصنيفه حسب مواقع انتاجه وحسب تقاليد الشعوب المنتجة. وان كان مثل هذا التصنيف يبدو اكثر اقتراباً من اساليب علماء الاعراق البشرية واساليب الهواة المعنيين بهذا الفن.

وبصورة عامة يمكن ان نقول ان السجاد العصري قد سجل على نفسه تدنياً فنياً وصناعياً، مع ما نقول بوجود نماذج فنية متميزة وان قامت على اسس تختلف عن الاسس التي قام عليها السجاد القديم والذي كانت معظم نماذجه تحاول ان تحقق لنفسها مستوى رفيعاً يلتزم بالاصول الفنية السائدة ويغري طبقة معينة على اقتنائه والتباهي به، بينما اصبحت، وحتى احسن النماذج، من المنتجات الشعبية التي تجامل ذائقة عامة يبدو عليها الملل والسأم من الاسلوب التقليدي ولذا مالت الى البساطة والتأثر المباشر بالفنون الشعبية والبدائية، واذا كانت مصادر الانتاج المدني تسعى جاهدة لان تحتفظ بانتسابها الى السجاد الملكي الكلاسيكي رغم ما نالها من انحطاط في مستواها الصناعي والوانها وزخارفها وذلك بسبب شدة اقبال الاسواق الاوربية عليها واتساع مجال انتاجها التجاري الكبير التي لم تعد معهما الا وسيلة تغطية ارضية، فان مصادر انتاج السجاد القروية والقبلية كانت على العكس من ذلك لاتسامها بتلك الطراوة الفنية الشعبية وبذلك الصقل العفوي والعرفي اللاواعي الذي يتميز به الفن البدائي.

ويمكن حصر مواقع الانتاج للسجاد المعاصر باربعة مواقع رئيسية هي: ايران وتركيا وقفقاسيا وتركستان، ولكل منها خصائصها المعروفة، بالاضافة الى الخواص الفرعية التي تميز مراكز الانتاج المختلفة، ففي السجاد الايراني نتلمس كون الوحدة المميزة للزخارف هي النقشة التقليدية، اي الزهرة المصورة بخطوط مستديرة، وتكون اما مكررة بانتظام على الارضية او مندمجة باشكال عربسية او داخل طرر وتقسيمات واقواس، وهناك عدة نقشات زهرية رئيسية منها «البوته» وهي على شكل كمثرى منحنية وتظهر في انواع مختلفة من السجاجيد كالسنة والسارابند والكرمان والشيراز ومنها «الهراتي» وتتألف من دائرة وردية محاطة باربع اوراق شبيهة بالاسماك وتوجد في سجاد الفرمان والهراة، ومنها «الكوكي حنائي» التي تتمثل فيها زهرة الحناء ببتلاتها الثلاث، ومنها «بالمناخاني» المتألفة من شبكة ذات عرائش متقاطعة الاغصان وفي كل تقاطع زهرة، وتتناوب هذه الازهار حسب نقشتها ولونها وهذه النقشة شائعة في السجاد الكردي.

ويمكن الاشارة الى ان غالبية السجاد الايراني تتسم بزخارفها النباتية الحلزونية المزينة باوراق وبتلات وزهور وطيور وحيوانات اخرى، ويجدربنا ان نذكرهنا بأن نقشة السجاد المدني هي مستديرة الخطوط بينما تكون نقشة السجاد البدوي والقروي متسمة بخطوطها الهندسية المستقيمة، وذلك لان الكثير من القبائل التي تتعاطى صناعة هذه الانواع من السجاجيد هي اما تركية الاصل اوكردية، ومع ذلك فكثيراً ما تستدير الاشكال باثر من التقليد الايراني، وفي كل الاحوال تتمايز السجاجيد الايرانية بالوانها الفاتحة الرقيقة

1. قازاق، القفقاس ـ القرن التاسع عشر ـ 240x195 سم.
2. سجادة التنين ـ كوبا ـ القوماس. القرن السابع عشر 167x223 سم.
3. قرباغ انفجار الشمس ـ القفقاس ـ القرن التاسع عشر ـ 165x205 سم.
4. قرباغ سحابية، القفقاس ـ القرن التاسع عشر 268x169 سم.
5. سجادة سلة من داغستان، القفقاس ـ نسج السماك ـ القرن التاسع عشر ـ 225x462 سم.
6. تكة، تركستان ـ القرن التاسع عشر
7. كوبا، القفقاس ـ القرن التاسع عشر 183x97 سم.
8. تانكا من التبت ـ القرن الثامن عشر

1





3



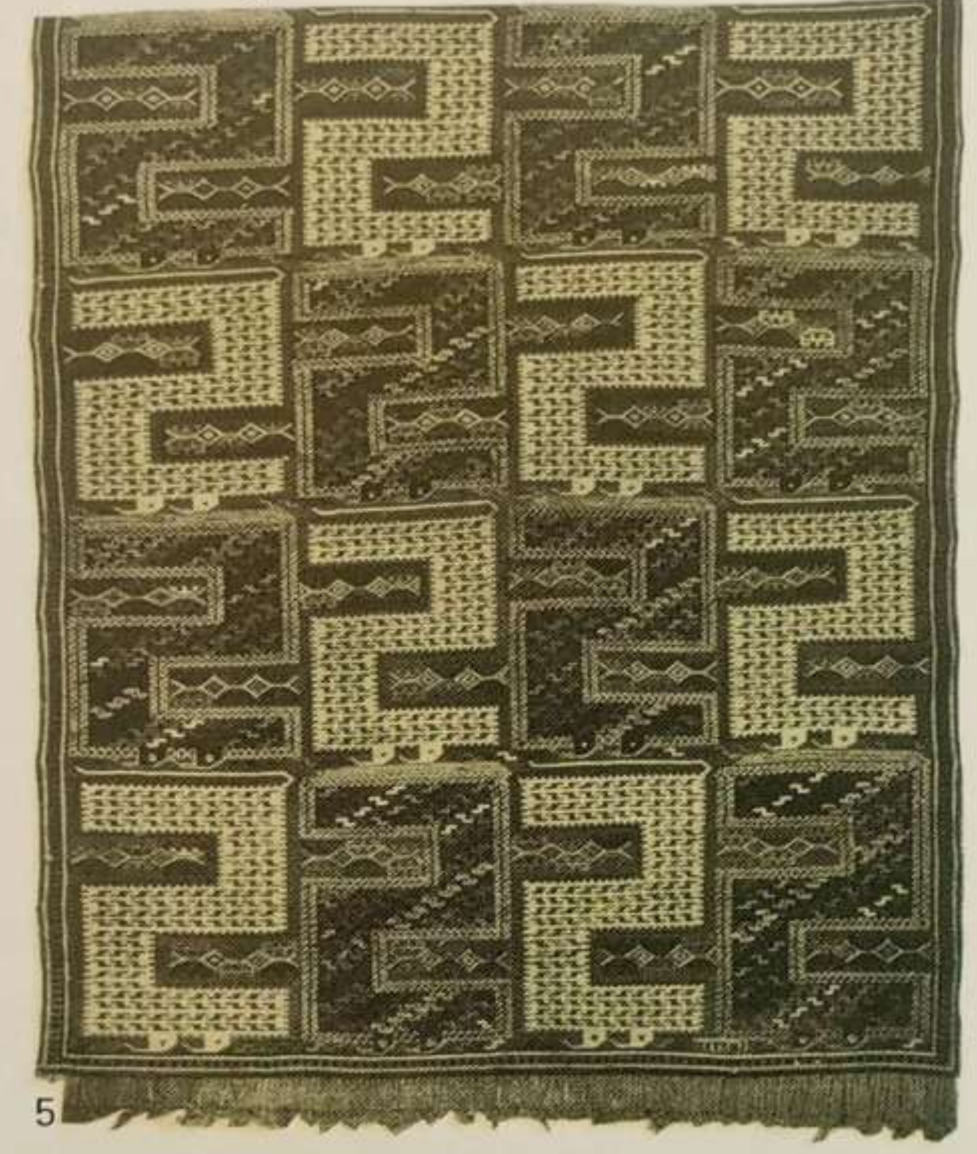
4

وبتصاميمها الملونة المتناغمة والمنسجمة مع طبيعة زخرفتها.

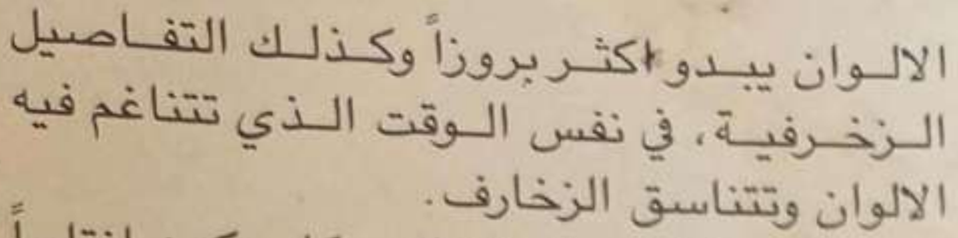
والمناطق الرئيسية للسجاد الايراني تنحصر باذربيجان والمناطق الكردية وكرمان فارس واراك عجمي وخراسان، وتوجد في كل منها مراكز لبيع نماذج مدنية وقروية وقبلية، ولما كانت تبريز المركز الرئيسي في اذربيجان الذي توالت عليه الطلبات التجارية منذ زمن بعيد، فقد استخدمت العديد من النقشات الايرانية وحتى التركية، وتعددت اصناف سجاجيدها فمنها الهريز والباكش والكَورافان والسارابي، وتتميز بنقشة زهرية وطرة بخطوط مستقيمة.

وفي المناطق الكردية تنتج مدينتا كاروس وبيجار والقرى المتاخمة لهما سجاداً ذا طرر متكررة وبصياغات زهرية وهندسية متناوبة، ومن ارقى انواعه نسجاً ونقشاً ولوناً ما هو من صنف السنة، ومنطقة اراك عجمي تنتج السارابند والساروك والجوشكان ومن اكثر انواعها جودة الفرمان والكاشان اذ لا يزالان يحاولان ان يحافظا على مستواهما القديم فناً وصناعة، وقد خص الكاشان بالاشكال الزهرية الطبيعية ذات التفاصيل الدقيقة. وفي منطقة كرمان فارس نستطيع ان ندرك مدى التباين ما بين صقل الكرمان الحضاري وسحر الشيراز البدائي، الاولى منهما بنقشتها الزهرية الطبيعية وآنيتها المرتفعة واشجار السرو والطرر المحيطة بها، والثانية التي تقوم بصناعتها قبيلة القشقائية وقبيلة القشارية، بطررها الهندسية التي تتداخل معها وتحيط بها وريقات وازهار وطيور صورت برؤية هندسية مجردة، وتختص منطقة خراسان بانتاج «الهراة» و«المشهد» والاخيرة منهما تتميز بطرة تلفت النظر، ومن نتاجها ايضاً السجاد البدوي البلوشي المشابه للسجاد التركماني بزخارفه والوانه الفاقعة وعلى الاخص اللون الاحمر.

اما سجاد المنطقة الكبرى الثانية، اي تركيا، فالصفة الغالبة عليه هي النقشة الزهرية ذات الخطوط المستقيمة والمرتفعة عادة بقوس المحراب الذي يؤدي دوره كعنصر تصميمي تركيبي ضمن ازهار القرنفل والزنبق والتوليب والرمان وقد صورت باسلوب هندسي تجريدي ورصت على صفوف، ومن صفات النقشة وضوحها وبروزها بسبب من تباين البقع اللونية، حيث تتجاور الالوان البراقة كالاحمر والازرق والاخضر والاصفر من دون التظليل المألوف في السجاد الايراني، وبما ان معظم الانواع، يقطع ارضيتها ذات اللون الواحد المسيطر، قوس او محراب مركزي فان تباين



5



الالوان يبدو اكثر بروزاً وكذلك التفاصيل الزخرفية، في نفس الوقت الذي تتناغم فيه الالوان وتتناسق الزخارف.

وغالبية السجاد التركي يكاد يكون انتاجاً قروياً او من انتاج قبائل متنقلة باستثناء «الهريكة» الحضري المصقول والذي هو من سلالة الانتاج الملكي، والاصناف الكلاسيكية للانتاج القروي هي «الكوردن» و«الكوله» و«اللادق»، وهي على جانب من التشابه والتماثل مع بعض الاختلافات التي تفرد كلاً منها عن الاخرى، فا«لكوردن» نجد ان حواشيها تضم صنوفاً من الازهار الهندسية، وتنقسم الارضية بقوس يرتكز على عمودين ويتدلى منه سراج على هيئة ضمة من الزهور، ويتسع قسما السجادة، العلوي والسفلي للوحتين مستطيلتين، اما الوانها فهي على الاغلب من الاحمر والازرق والابيض.. و«الكولة» غير «الكوردن» من حيث ان حاشيتها تتألف من اقلام عديدة تحتوي اشكالاً زهرية صغيرة، وليس في ارضيتها غير لوحة واحدة في القسم العلوي، وهي في الغالب تقوم على لونين هما الاصفر والازرق، اما «اللادق» فيقطع ارضيتها قوس وفي اعلاه او اسفله اقواس كرؤوس السهام تتداخلها اغصان محملة بازهار التوليب، ولون ارضيتها هو الاحمر غالباً، واحياناً قد تكون بيضاء.

والنوع الرئيسي الثاني للسجاد القروي ينتج من قبل القرى المحيطة بمدينة «بركامه»، وتتميز بنقشة هندسية واضحة تتكون عادة من مربع او مربعين يحتويان مثمنات ومعينات وزوايا تشكيلية وبذلك يظهر اصلها المغولي، اما الوانها فعلى الاغلب هي الاحمر والازرق.

وثمة نسبة عالية من السجاد ينتج على ايدي



6



7



8



قازاق ـ القفقاس ـ القرن التاسع عشر 158x116



1

1. كليم من السماوه ـ العراق ـ اواخر القرن التاسع عشر ـ 172x288 سم.
2. قازاق ، القفقاس ـ القرن التاسع عشر 174x131 سم.

افراد من قبائل «البوروك» المتنقلة في كل انحاء تركيا، ومعظم هذا السجاد خشن الملمس وثخينه، وبوبر اكثره من شعر المعز، وبما ان معظم هذه القبائل كردية الاصل، فقد طغت على زخارفهم الاشكال الزهرية والهندسية ذات الخطوط المستقيمة والمألوفة في السجاد الكردي في المناطق الاخرى.

اما سجاد المنطقة الثالثة، اي ذلك الذي تصدره وتنتجه المناطق القفقاسية الواقعة ما بين البحر الاسود وبحر قزوين، فقد تأثر بظروف تاريخية واجتماعية وشعبية متعددة، ففي البدء كان التأثير الايراني، واضحاً عليه مع وجود العناصر السقيتية ضمن اسلوب متميز ومتطور لرسم الحيوانات، ثم كان للسلاجقة الذين غزوا المنطقة في القرن الثاني عشر ان تركو اثراً لا يمحى على فنون المنطقة وخصوصاً على زخارف السجاد القفقاسي، وما بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر خضعت هذه الاقاليم مباشرة للحكم الايراني وازداد تأثير الفن الايراني عليها، وجل اهل هذه المنطقة هم من الارمن والجورجيين والتتار، ومن بعض القبائل التركية والايرانية الاصل.

وهو في غالبيته نتاج قروي وقبلي يسهل تصنيفه ضمن انواع من الخواص المحلية والشعبية ورغم انتشار الصيغ الزخرفية المختلفة وذلك نتيجة لصغر المنطقة ولشدة التواصل التجاري فيما بينها، وباثر من التأثير التركي والتركماني فقد شاعت في زخارفه الاشكال الزهرية مستقيمة الخطوط، بينما يشيع فيه باثر من التأثير الايراني الاشكال الزهرية مستديرة الخطوط، كما هي الحال مع نقشة سجاد «الكوبا» القديم وسجاد القراباغ المعاصر، وبصورة عامة يمكن اجمال الصفة الرئيسية لهذا السجاد بوضوح التصاميم الزخرفية فيه وبتباين وتناغم الوانها البراقة.

ومن اشهر انواعه الموجودة، سجادة التنين التي امتد بها العمر من القرن السادس عشر ولغاية القرن التاسع عشر، وتتألف نقشته من معين متكون من اوراق متفرعة وبداخله وريقات منفرجة ورسوم لعدد من التنينات، وفي بعض الاحيان تصور وهي في صراع مع عدد من طيور العنقاء الخرافية، وبذلك تومي لاثر من «سقيتية» وايران في ذات الوقت، وهناك نوع آخر يعود بتاريخه الى نفس الفترة حيث تأثر نساج كوبا وشروان بالزخارف الايرانية وما طوروا في نقشات الوريقات والزهور المتكررة.

ويبقى صحيحاً القول بان الكثرة الكاثرة من انتاج هذه السجاجيد يعود الى القرن التاسع عشر ويستمر ليومنا هذا ويصنف عادة حسب مناطق انتاجه في قازاق وقرباغ وشروان وداغستان وباكووكوبا، وثمة انواع اخرى يصعب تصنيفها وافرادها بخصوصية خاصة مثل لكنجه وتاليش وموكان. والارمن معروفون بانتاج القازاق، بالاضافة الى اتراك اذربيجان المقيمين ما بين يرفان وتفليس، ومن مميزاته البينة طبيعة زخارفه الهندسية وتباين الوانه الصارخة. وينتج القرباغ في المنطقة الواقعة في جنوب وشرق منطقة القازاق، وتتمثل فيه نفس الملامح التي نجدها في القازاق وان كانت اكثر طراوة، وهناك نوعان اخران يعودان باصليهما الى سجادة التنين ويسمى الاول «انفجار الشمس» والثاني «شريط السحاب».. والاول منهما يتألف من طرر محرفة عن ازهار رسمت بخطوط مستقيمة كاشعة الشمس اوريش الطيور، بينما تكون طرر النوع الثاني مضلعة وتحتوي على شكل «S» الذي يشبه التنين او شريط السحاب.

وتصنع سجادة شروان في اقليم شروان الواقع في الجنوب الشرقي للقفقاس وهناك عدة انواع من هذا السجاد وكلها تتمايز باشكالها الهندسية المتكررة ونقشتها الزهرية التجريدية وبما فيها البوتة، وبالحواشي ذات الخطوط الكوفية، كما تتميز بالوان رقيقة وعلى الاخص باللونين الابيض والازرق.

ولما كان السجاد الداغستاني، ينسج في المناطق المتاخمة لشروان، فلا عجب من ان نرى نفس الملامح متحققة فيه، باستثناء كونها ارفع من الاولى صنعة، وبين نتاج داغستان سجادة صلاة بارضية بيضاء مقسمة بعدد من الاشكال المعينية وفي كل معين زهرة مجردة وهي من السجاد المتميز... وفي المناطق المحيطة بمدينة «كوبا» تصنع وتنتج انواع اخرى من السجاجيد ذات الملامح الخاصة، الا ان من الصعب تصنيفها على مبدأ ثابت لاختلاف اسمائها التجارية والسوقية مثل: كجي جي.. وزيوا وبربديل.

والمنطقة الرئيسية الرابعة والاخيرة هي تركستان، وكل سجادها منسوج على ايدي افراد من قبائل رحل عاشت منذ القرن التاسع عشر في تركستان الغربية، بين نهر الاوكسس وبحر قزوين، وتتميز زخرفة هذا النوع من السجاد بالاشكال الهندسية الصرفة. مما نستدل منها بان مصدرها الاصلي ينتسب الى آسيا الوسطى، والوحدة الزخرفية فيه تكاد تكون مقتصرة على «الگل» وهو نقش زهري له خصوصيته وفرادته ويقوم على مثمن في داخله عربسة بشكل وردي، ولكل قبيلة من تلك القبائل «گلها» الرئيسي الخاص بها وتنوعاته الفرعية «فگل» قبيلة التكة» نستدل اليه من خلال مثمن مقسم الى اربعة اقسام وبداخله شكل لورقة، و«گل» قبيلة «السالور» مثمن منبسط وبداخله صليب مركزي، و«گل» قبيلة «اليومود» ذو شكل معيني، بينما «الگل» الافغاني مثمن كبير يتألف من ورقة برسيم ثلاثية ونجمة، والسجادة النموذجية تتميز بحاشية بسيطة وارضية حمراء تنتظم فيها صفوف من زهور «الگل»



اولاً: ان التأليف الزخرفي القائم في داخل الاطار الصوري للسجادة يقوم اما على اشكال متكررة او على عربسات.

ثانياً: تكون الخطوط في كلتا الحالين متصفة باحدى الصفتين: الاستقامة او الاستدارة، وان الزخرفة تبعاً لذلك فقد تتسم بمضلعات متداخلة اوباستدارات خطوطية تشكل حلزونيات متشابكة، وعلى مثل ما نجده في الزخرفة الكتابية حيث ما خط بالكوفي اتصف باستقامة حروفه، وما خط بالنسخ تميز باستدارتها.

ثالثاً: الاشكال تتصف بكونها اشكالاً تجريدية او اشكالاً مقتبسة عن الطبيعة، ومنهما نقع الى ثلاثة انواع من الزخارف: الهندسي الصرف.. الطبيعي.. الطبيعي التجريدي.. والثالث هنا مكون اما من خطوط مستقيمة اومن خطوط مستديرة تومي الى الطبيعة عبر تحوير اشكالها وتجريدها من وضوحها الظاهري.

رابعاً: ويظل الجهد الزخرفي في السجاد الاسلامي يخضع بصورة عامة الى قاعدتين اساسيتين تنبثق اولاهما من مبدأ التماثل الذي هوجوهر العربسة، وبما ان التماثل يستبطن تكراراً مختفياً وراء التغييرات، فان القاعدة الثانية تقوم على مبدأ الايقاع، وهذه الثنائية لا تتحكم في زخرفة السجاد فحسب بل في ضروب الفن الاسلامي على اختلاف انواعها، من المخطوطات، فالاعمال المعدنية، فصناعة الخزف، فالخط العربي.. ولذا فلا يمكن ان نتعرف الى جمالية سجادة ما من دون ان تكون لدينا القدرة على تتبع ايقاعها الاساسي خلال كل التغييرات الخطية واللونية للوصول الى حيث ادراك التوازن ما بين التكرار والتغيير، وضمن ادراك لذلك التفاعل الباطني الذي به تتحول القاعدة الرياضية الى قيمة فنية، ومن ثم ما يكون لتلك القيمة الفنية من معنى في الدلالة الرمزية.

وهذه الدلالة الرمزية تمد نفسها في بعدين، فاما ان يكون الرمز تمثيلياً عندما يومىء شكل طبيعي الى مفهوم ذهني، او ان يكون نقشاً تجريدياً يستبطن مبدءاً روحياً صرفاً، ويعم النوع الاول بحكم طبيعته في التقليد التصويري للمظاهر الطبيعية وعبر تحريفه التجريدي لها، كما في الصراع بين العنقاء والتنين المتوزعين في رمزين متناقضين للخير والشر، وفي سجاد «كوبا» المنتسب الى القرن السابع عشر كان التنين يصور بشكل طبيعي، ثم اخذ في الفترة التالية يبدو اكثر تجريدياً وعلى شكل «S» وهوما نلمحه في النماذج القفقاسية، وفي نموذج من «سلة» يضيف النساج الى اسفل هذا الشكل ساقين مختصرتين ليرفع من الدلالة الرمزية وليحكم الصلة ما بين التشخيص والتجريد، وثمة نماذج لمثل هذه الضروب من الرمزية المعبرة عن العديد من العلاقات



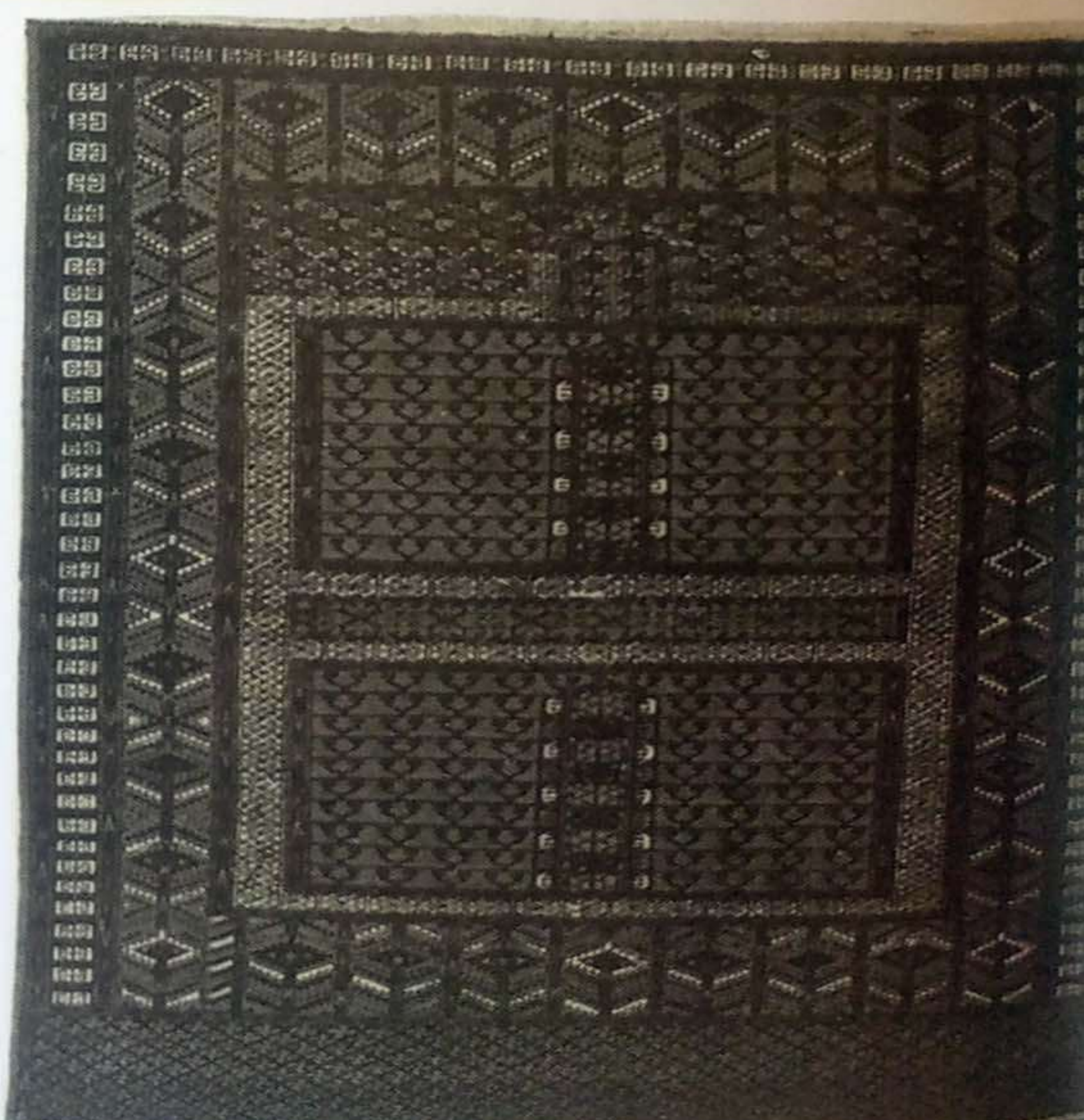
يومود ـ تركستان ـ بداية القرن العشرين ـ 181×284 سم.

بصورة رئيسية متكررة وبينها زهور «كَل» فرعية بالوان حمراء وزرقاء وبيضاء، وثمة نموذج ثان هو «باب الخيمة» ويتركب من عدة حواش ومن ارضية ذات اشكال هندسية مكرورة ويقسمها صليب ولذلك سميت باسم «هاجلو».. وباثر من الزخارف والالوان التقليدية يبدو التماثل في السجاد التركماني تماثلاً مملاً، ومع ذلك فلصنعته الرقيقة والوانه الموقرة بعض شفيعه في الاصالة والنبل.

الزخرفة والرمز

على الرغم من التنوع الكبير والظاهر في زخارف السجاد الاسلامي، وباثر من اختلاف الازمنة والتأثيرات المحلية والشعبية والتراثية، فثمة ما يوحده بقوانين وتقاليد وادائيات مألوفة منها:

شروان ، القفقاس القرن التاسع عشر
160x145 سم



◁ هاجلو، تركستان ـ حوالي 1900
130-155 سم.

الانسانية كشجرة الحياة التي تومي الى العمر الطويل والرخاء، والوردة التي تشير الى الحب والى غيرذلك من الاشكال المقتبسة عن الطبيعة والتي يمكن ان تفسر على اساس من كونها رموزاً، وعلى الاخص في السجاد الايراني، ولكن يبقى الغرض الرئيسي للمصمم هو التحوير والتحريف في الاشكال الطبيعية واختزالها ليكون له ان يستثمر حساسيتها وتجريديتها في آن واحد، وعلى مثل ما هو شائع في العربسة الزهرية.

وذلك على عكس ما نجد في الرمزية النقشية حيث تتمحور العناصر الزخرفية حول شكل مركزي وضمن استجابة نفسية لفكرة فلسفية تعلل التصميم الجمالي الاساسي للعمل، فامثلة المربع او الدائرة او المثمن التي تطرقنا اليها توحد العناصر الزخرفية في السجادة من ناحية الرؤية الجمالية، وفي ذات الوقت تمد بنفسها الى ما يشدها لرمز ذهني فالمربع رمز تقليدي للعالم بعناصره الاربعة وهي التراب والهواء والماء والنار، والدائرة رمز للقدرة الالهية وللسماء، وتتمثل في المثمن القدرة على الدمج بينهما شكلا جمالياً وبعداً ذهنياً.

وعلى ما في هذه الرموز من تسطيح للحقائق الازلية، فانها على مدى اعمق من الرموز التمثيلية. وانها تشكل القواعد الاساسية للفن الزخرفي الاسلامي عبر ارتباطها بايقاعيتها الخاصة بها او تكرارها النظامي حيث يكون للمربع والدائرة والمثمن ان تتحد لتوجد اشكالاً اخرى تنطوي على ما يؤكدها في التماثل والايقاع المألوفين في الكثير من التصاميم الزخرفية، «كالمنداله» التي تعني في اللغة السنسكريتية دائرة ونقطة، والتي يقوم شكلها على دائرة في داخلها مربع وحيث يتفرع صليب من المركز ليحدد اربع نقاط البوصلة التي تشكل بدورها مربعاً او معيناً بخطوط مترابطة، فعبر المركز تتوالد التناقضات وبه تنتهي في حركة نبذ وجذب وهنا تصبح الدائرة رمزاً للكون والمربع رمزاً للارض والعالم الانساني، بينما المركز يرمز الى اتحادهما في الكينونة العليا، ويمكن القول بان «المندالة» هي اساس الوجود.

وقد خضع هذا الرمز الى تأثيرات متعددة ووصل الى اقصى تطوره في «التبت» كشكل فني وكطقس تأملي يرمز الى الاندماج الوجودي حيث المتأمل فيها يقع في الذي يماثلها فيتبع ايقاعها الكوني الى المركز الكلي ليلتقي بمركزه الروحي، وكما اشار كارل يونك فالمندالة متأصلة في اللاوعي الانساني، وانها استمرت في الظهور في مختلف الازمنة والحضارات بهيئات متنوعة من الشعائر والتراكيب والصور الفنية وفي مرمى من الرغبة في تطوير الشخصية وتكاملها.

ولغير سبب أكيد يمكن اعتماده اساساً في تفسير كيفية تسرب المندالة الى التصاميم النموذجية في زخرفة السجاد الاسلامي، فقد كانت عنصراً اساسياً في تلك التصاميم كما هي الحال في شكل «الكُل» والهاجلو التركماني وفي طرة انفجار الشمس القفقاسية ومربع البركامة ونجمة العشاق التركية واشكال الحديقة الايرانية، وهناك اشكال اخرى اقل انتشاراً، واخرى غنية بالعربسات ذات الخطوط المستقيمة والتي تنتمي لهذه الانمطة.. وفي كل هذه الحالات تقوم القيمة الفنية الرئيسية على الحركة الايقاعية المنطلقة من المركز والعائدة اليه عبر التقاء الجانبين الرياضي والروحي ليكون من التزاوج الاتحادي ما تقام عليه احدى القواعد الاساسية للفن الاسلامي.



ربيع وحشي ، 130x162 , 1965

عرض في الصيف ، 50x70 , 1978

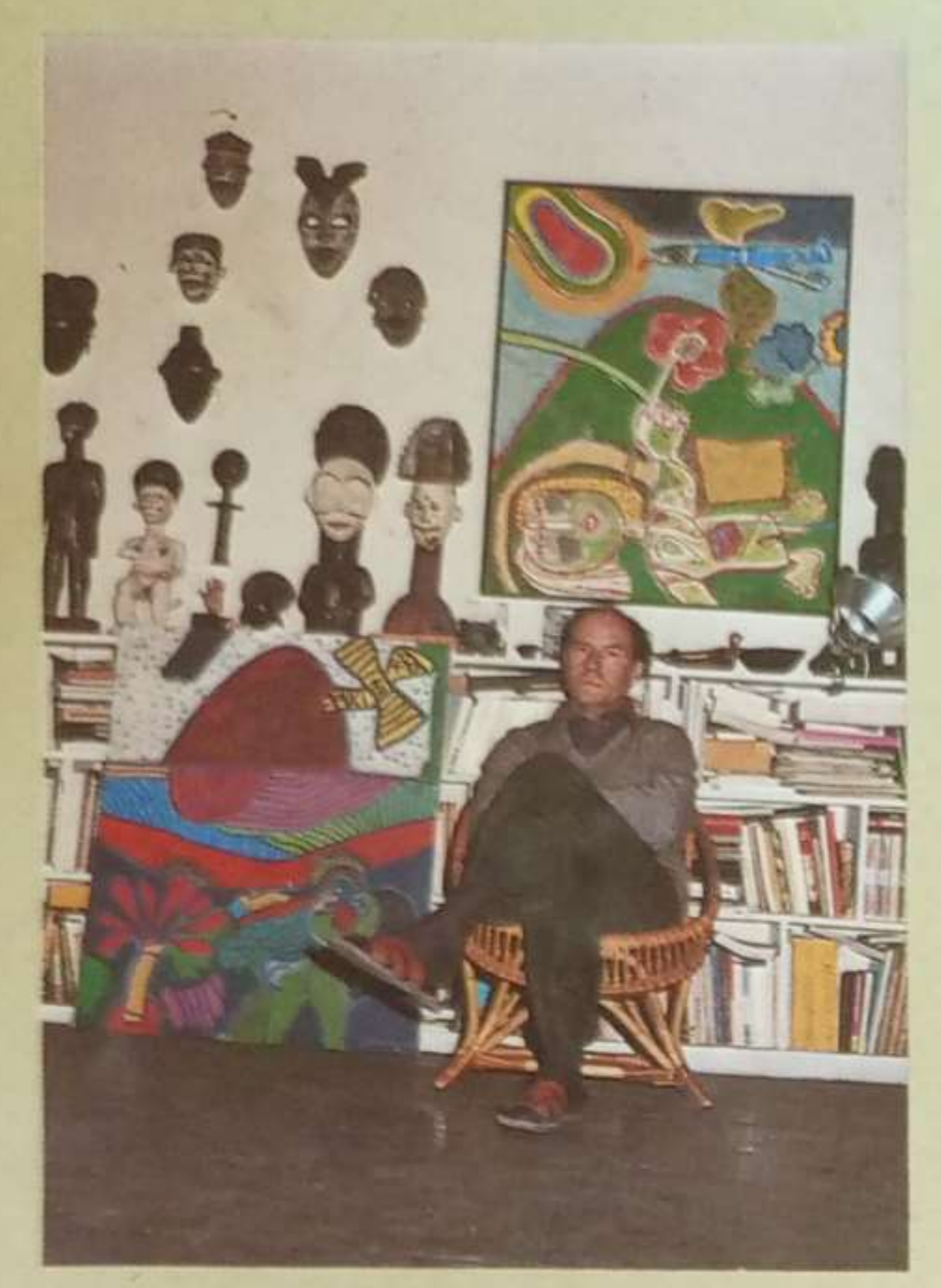
كورناي

حوار: شربل داغر

اعيد مؤخرا في باريس طبع المجلدات الثمانية لمجلة «كوبرا» للفنون التشكيلية التي باتت مفقودة من الاسواق، وذلك عن منشورات جان ـ ميشال بلاس، فيما يتم العمل ايضا من اجل اقامة تظاهرة عالمية خلال السنة المقبلة تعيد تقديم هذه الحركة الفنية الشهيرة التي هزت اوروبا التشكيلية بعد الحرب العالمية الثانية.

... وكوبرا ما عاشت الا سنوات معدودة (1948-1951)، فما هي حقيقة هذه الحركة بين الواقع والاسطورة؟... عن هذه الاسئلة وغيرها قابلنا الفنان الهولندي الكبير غيوم كورناي، المقيم في باريس، احد مؤسسي هذه الحركة.

كوبرا، اولا، ليست الا تأليفا للحروف الاولى من اسماء العواصم الاوروبية الشمالية التالية: كوبنهاغن (كو)، بروكسل (بر)، امستردام (أ)... ونشأت كوبرا، بعد الحرب



الرسام كورناي في مرسمه ، 1972



منضدة الطير الناطق

العالمية الثانية، لتؤكد التقاء تجارب تشكيلية متقاربة في الاسلوب والهاجس.

في ذلك الوقت كانت السوريالية، كتابة ورسماً، قد وصلت الى مأزقها، الى طريقها المسدود، فقد خفتت شرارة الابداع والخلق الاولى، وبات اتباع هذه المدرسة يلجأون الى تكرار ونسخ ما ابدعه المؤسسون. ويحق لنا ان نتساءل الآن: اليست السوريالية، في نقضها للعقلانية الأوربية، قد وصلت الى نهاية العقلانية بحيث انها ما خرجت عنها (كما ستفعل كوبرا لاحقا) بل اقامت نظام الفوضى فيها؟

هكذا في 8 تشرين الثاني (نوفمبر) 1948 في باريس يعلن الفنانون، الدانماركي آجيرجورن، البلجيكيان دوتر يمونت ونواريه، والهولنديون كورناي وابيل وكونستان، تأسيس الحركة التي تعلن رفضها لا بل عصيانها على كل منحى أكاديمي او متحجر، وعصيانها على السوريالية، السوريالية «المثقفة». ان هؤلاء المؤسسين سيلتقون في هذه الحركة بعد ان شكلوا تيارات تجريبية في الفن في بلدانهم الأصلية: تيار «هوست» في الدانمارك، «السورياليون الثوريون» في بلجيكا، و«رفلكس» في هولندا.

كوبرا لن تعلن العصيان وحسب بل ستحول بصرها بعيداً عن ما وصلت اليه الممارسة التشكيلية الاوروبية، العقلانية والمنظمة، صوب الفنون الشعبية، المرذولة او المحتقرة: طيور جميلة، ألوان حارة، حية وفرحة... ويستعيد الاسلوب «الباروكي» مجده في اوروبا (وهو اسلوب يخالف الاسلوب الاتباعي، نشأ وساد في القرن السابع عشر وتميز فنيا بالزخارف والخزفية والحرية في الشكل). فما كانت توجهات هذه الحركة؟

الى جانب تعلق الحركة بمفهوم الحدية في الفن، تمسكت «كوبرا» ودافعت عن الحاجة الى الانتفاضة والعصيان على السوريالية «العقلية» ودعت الى ممارسة فنية تنفتح على التقاليد الفنية الشعبية. فاذا كان الفن الزنجي تحديدا قد صار مصدراً لالهامات الحركة التكعيبية فان الفنون الشعبية كلها صارت مصادر الهامات «كوبرا»: هكذا مع «كوبرا» سنشهد حيوانات غامضة محملة بالسحر والاسرار، اقنعة، مخلوقات غريبة... وذلك بالوان فرحة، حارة، صارخة كأنها صراخ الشباب. الى هذا فان فناني «كوبرا» عملوا على استخراج واطلاق الغرائز الانسانية العميقة، اي اننا صرنا نشهد اعمالا تعكس جنائن الطفولة الضائعة او المنسية... البحث عن الاحاسيس الاولى، عن المشاعر الاصيلة (اي قبل ان تلوثها «الحضارة» و«التقدم»...) التي دفعت فناني «كوبرا» الى السفر، خارج اوروبا خاصة، حيث يستطيعون معايشة والتقاط هذه الاحاسيس والمشاعر الاولى. بهذا المعنى يمكننا في الحوار الآتي فهم معنى ومقاصد الفنان كورناي في اسفاره

العديدة لافريقيا، طالما انه يفضل «ناي الراعي على بيانو كبير العازفين».

لفناني «كوبرا» كانت الحقيقة لا تخرج الا من افواه الاطفال، الامر الذي يفسر اصلا تعلقهم بالنقوش والكتابات على الجدران حيث كانت تتحقق، وفق اشكال غير فنية بالضرورة، اوهام ورغبات ورؤى. ان الرسم المتحقق ماديا سيكون شاغلا من شواغل الحركة.

فلنقرأ عددا من شعارات الحركة:

- «الواقعية هي نفي الواقع».
- «الذي ينكر السعادة في الارض ينكر الفن».
- «لا لوحة جميلة بدون لذة كبرى».
- «الحضارة تقبل الجميل للاعتذار من القبيح».
- «اجمل اللوحات هو ما لا يقربه العقل».
- «التخيل هو وسيلة التعرف على الواقع».

ان اطلاق الرغبات وحالات التخيل والحلم وانجازها «ماديا» في لوحات هو الذي يوجه مسيرة «كوبرا» بعيدا عن «الواقعية»، وعن سوريالية ماغريت ودالي وميرو وفيني...

للتعرف على هذه الحركة وعلى مسيرة احد كبار مؤسسيها انتقلنا للحوار مع غيوم كورناي في باريس طيلة جلستين، خاصة وان كورناي قليل الكلام جدا. فمعه لا نتعرف على مسيرة «كوبرا» وحسب بل على مساره الفني الذي يمكن تقطيعه في مراحل ثلاث: ابجدية «كوبرا»، ابجدية الأرض، وابجدية الأرض والانسان.

يهجس كورناي دوما بفكرة الجنة الارضية الضائعة، لذا تراه، للتكفير عن خطيئته الاصلية بعد عصيانه في الجنة، يسافر دوما صوب اصقاع في العالم (الاصقاع الافريقية) غير مطروقة كثيرا، لانه في تلك المنطقة يستطيع على المستوى الانفعالي ان يشعر بالاحاسيس الانسانية الاولى المرافقة لوجود الانسان في الجنة الارضية.

لو نستعيد معك قصة حركة «كوبرا» تاريخيا، كيف تفسر نشاتها التاريخية بعد الحرب العالمية الثانية؟

- الحرب العالمية الثانية احدثت تقطّعاً ثقافيا في اوروبا، فانقطعت العلاقات بين دول وتخاصم بعضها مع الآخر... ان احتلال النازية لاجزاء من اوروبا، ومنها هولندا وطني، منع اصلا وجود الفعل الابداعي في الرسم خاصة. فالشاعر قادر في قبو او ملجأ على التحليق وابتكار الاجواء والمناخات، اما الرسام فيحتاج دوما الى الوقوف على أرض ما وبحرية...

بعد تحرر اوروبا واندحار النازية شعرنا بالحرية، فعقدنا العيد واصابتنا نشوة وسكرة من اجل التجدد. «كوبرا» كانت وليدة الحرب. فقد شعرنا بضرورة فعل جديد، جديد حقاً بعد سنوات من السجن والانغلاق والانزواء. حين خرجنا من حالة الحرب والاحتلال شعرنا وكأن الربيع اتى.

اين كنت في الحرب وماذا كنت تفعل؟

- كنت في هولندا وعايشت الاحتلال، وكان قاسياً. فالنازيون كانوا يعتبرون هولندا جزءاً من «المانيا الكبرى»، التي حلم هتلر بتحقيقها، فيما كانت فرنسا تقع خارج هذا المخطط الفاشي.

قبل الحرب كنت قد تابعت بعض الدروس الفنية ثم ما لبثت ان تركتها. وعشت في هولندا حياة سرية مخافة الاعتقال.

ما الذي كان يحدد هذه الحركة فنياً، فيما عدا تلك الحاجة القائمة على التواصل بين بلدان تخاصمت فيما بينها وانقطعت عن بعضها البعض؟

- جمعتنا ابداعية قامت على العفوية. فقد اعدنا الاعتبار لرسوم الاطفال والمجانين العقليين حيث لاحظنا العفوية في رسومهم. وقد كنا نحن في هولندا نشعر بمثل هذه الحاجة اكثر من غيرنا، بعد ان طغت على الرسم الهولندي وقتها القيم الفنية ذات التوجه العقلاني التي كان يدعو اليها فريق «سلتيل» الذي اسسه موندريان في الثلاثينات. نحن وقفنا ضد هذه الموجة وبدل الوعي والعقل اعتمدنا فقط على اللاوعي.

هناك حكمة تقول بان كل حركة جديدة تناهض ما سبقها. ما كنا قادرين ابدا على اتباع مدرسة موندريان، فقد وصل اسلوبها الى منتهاه. فضلنا التوجه الى «المستلبين» حيث اللاعقلاني هو الاساس، فقد فتحوا لنا ابوابا وارشدونا في استلهام اللاوعي. هكذا توجهنا للتعبير عن المشاعر البدائية وعن الاحساسيس الداخلية، اي عن المستوى الذي لا يكون فيه الذكاء متطورا ابدا... وكنا في ذلك نريد ان نبقى اطفالا، اي اننا ما كنا نريد تعلم الاحصاء والحساب، كنا نريد «تعلم» الذكاء...

تبدو حركة «كوبرا» متناقضة، على الاقل ظاهريا: فهي من جهة حركة اوروبية غير قطرية، وهي من جهة ثانية حركة تدعو الى نهاية عهد الجمالية الاوروبية القائم منذ عصور النهضة على عقلانية البناء الفني؟

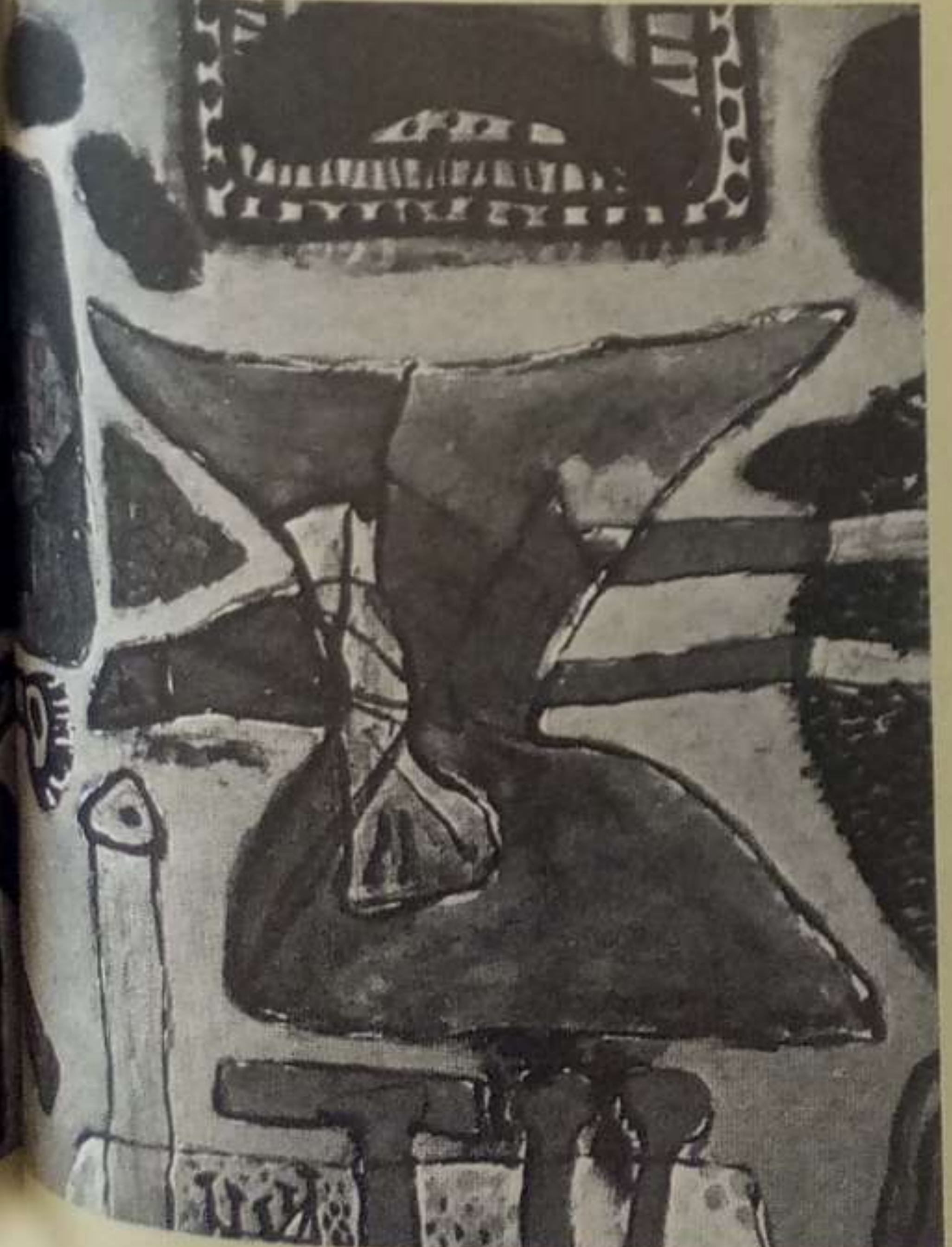
- اردنا العودة الى الينابيع، الى الفنون الشعبية التي ما عادت تحضر في ممارساتنا الاوروبية المعاصرة. انها حركة اوروبية خالصة دون ان تنغلق على حدود اوروبا فقط اذ انها انتقلت ايضا الى اميركا (مع جاكسون)، ولكن بشكل محدود.

لقد اردنا ان نكون اكثر تواضعا، اكثر قربا من الشعب، فيما كان الفن الأوروبي السابق علينا فنا «جميلا»، ارستقراطيا، مشغولا بهندسة وبعقلانية خالصة... لقد كان فن صالونات، اي انه ما عاد يتنفس الهواء الشعبي.

بهذا فضلنا التوجه الى مصادر شعبية



افراح وسط الحديقة ، 90x902 , 1965 △



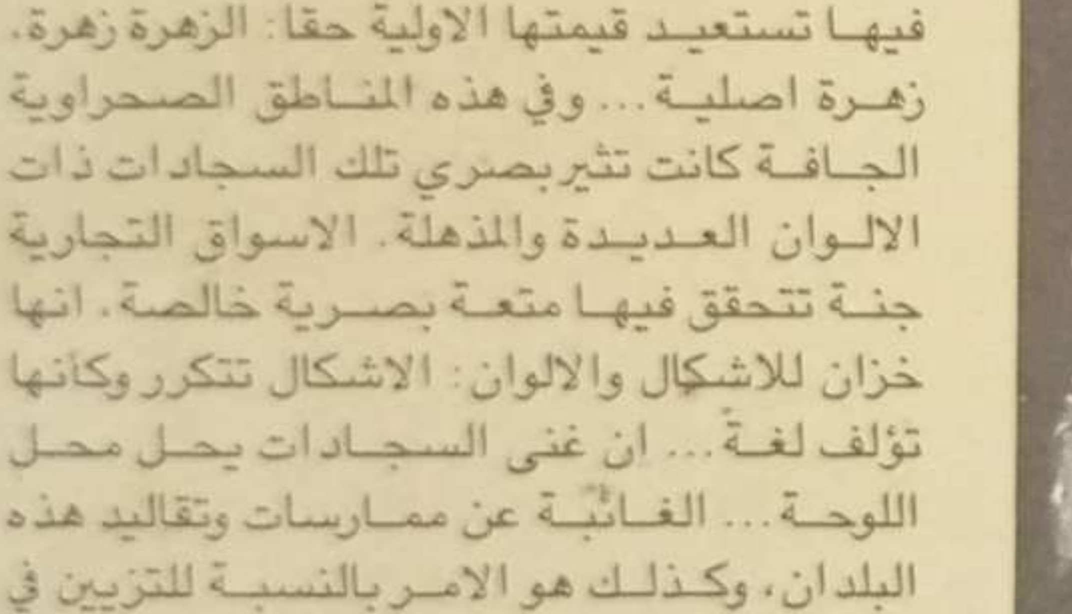
وبدائية، كما فعل بيكاسو وبراك حين توجها لاستلهام الفنون البدائية، اي الاقل عقلانية. فضلنا ناي الراعي على بيانو كبير العازفين.

في 1947 سافرت الى هنغاريا حيث شاهدت رسوما لبول كلي وحصلت الصدمة الفنية..

– ان رسوم كلي شكلت اتصالي الاول بالعالم العربي. الصدمة اتت من رؤية ما يختفي خلف بوابات الصحراء. كلي هو الذي دفعني بشكل غير مباشر للتعرف على افريقيا الشمالية (قابس، القيروان..)، بعد 1948 عدت الى تونس وكأنني اتبع خطى كلي...

كانت تشدني رغبة بالتعرف على اماكن غير مسكونة، ففيها كل ظهور يبدو وكأنه ظهور أول... كما لو ان الماشي فوقها يمشي لأول مرة في الكون.

هناك، للاشياء والكائنات صفات توحي وكأنها قديمة، اولية واصلية... لقد سحرتني تلك البلاد وذلك يعكس بلادنا الاوربية المليئة والضيقة.



في 1948 ، خلال زيارتي لتونس والجزائر، لم استقر في المدن بل في القرى وفي المناطق الصحراوية خاصة. انها مناطق جميلة، مدن بيضاء وصغيرة. الكائنات والنباتات والحيوانات فيها تستعيد قيمتها الاولية حقا: الزهرة زهرة، زهرة اصلية... وفي هذه المناطق الصحراوية الجافة كانت تثير بصري تلك السجادات ذات الالوان العديدة والمذهلة. الاسواق التجارية جنة تتحقق فيها متعة بصرية خالصة، انها خزان للاشكال والالوان: الاشكال تتكرر وكأنها تؤلف لغة... ان غنى السجادات يحل محل اللوحة... الغائبة عن ممارسات وتقاليد هذه البلدان، وكذلك هو الامر بالنسبة للتزيين في الحلي والازياء.

لقد كانت الصدمة فظيعة. غسيل كامل للعيون، كما لو انها ترى للمرة الاولى، كما لو اننا وجدنا لغة اولى للشكل.

تتوقف حركة «كوبرا»، لكن نشاطها الفني سيتخذ ابعادا جديدة...

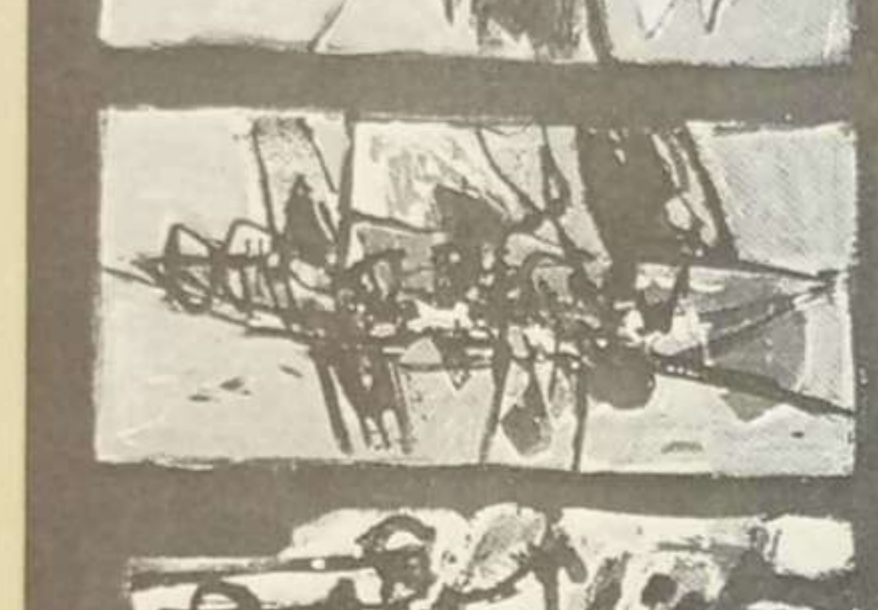
– ستنحل حركة «كوبرا»، لكنني سأعمل وفق توجهاتها حتى العام 1957 . بعد أسفار عديدة، خاصة في افريقيا السوداء، ستتعدل رؤيتي الفنية... الطبيعة تظهر في اعمالي: الايقاعات الموسمية في الطبيعة، تراكب طبقات الأرض، اوردتها وعظامها... رحت افكك الأرض كجسم كبير، وركزت بشكل خاص على سطح الأرض من الطائرة.

في مطلع هذه الفترة الجديدة سيقوم تكوين اللوحة عندي على طبقات صامتة ثم لا يلبث، بعدها، ان يتطور اللون ويغتني وتتنوع طبقاته، متوصلا بذلك الى تقديم طبيعة معطاة، غنية بتناقضاتها اللونية العديدة (حمراء برتقالية...). هكذا تركت الصحراء محاولا التوصل الى رؤية استوائية للطبيعة.



مجموعة كوبرا، (من اليمين) كونستانت، آبيل، كورناي، أريك أورتفاد ومانكوبا، 1949 .





هجرة الطيور، 1970

▽ رحيل الطير، 178x116 ، 1967



افريقيا، تصوير كورناي، 1957



الا ان هذه الطبيعة الغنية ستظل حتى 1968 خالية من الانسان والحيوان الا في لوحات قليلة. رسمت جنة في البدء ثم جعلت الانسان يحضر فيها واليها تدريجيا. منذ 1968 مفردات تصويرية تعود الى الانسان ستظهر في اعمالي، واللون سيصير اساس اللوحة عندي.

«العصفور» هو المفردة الجديدة التي ستدور عليها اعمالك اللاحقة...

ـ اجل، في السنوات الاخيرة ظهر العصفور في اعمالي. انه المثال المطلق للحرية. الطائرة تحتاج الى ميكانيكية كبيرة حتى تطير بنا، فيما العصفور يحلق ويطير بحركة بسيطة وطبيعية، الأمر الذي ما تحقق ابدا للانسان... تصور ان ثمن الطائرة اغلى من لوحة لرامبرانت.

العصفور يتحقق في تحولات عديدة، انه مفردة فنية قابلة لتشكيلات عديدة: رمز السلام، الرسول، حامل الشؤم، الروح القدس في الديانة الكاثوليكية، وهو ايضاً المرأة في الحضارة الفرعونية...

لفتت انتباهي لوحات للفنان العراقي ضياء العزاوي يحضر فيها العصفور ايضا: غير راكد، يجتاز مساحة اللوحة والالوان، حاضر وغائب في آن معاً كأنه لمح البصر.

هل الحرية هي الموضوع الكبير الذي اشتغلت عليه وهل هي الدافع الروحي العميق لمسيرتك الفنية؟

ـ حين شرعت برسم الصحراء جعلت منها جنائن يتجول الانسان فيها بحرية وسعادة. اهتمامي الأكبر هو ان اعطي حديقة للناس، جنة ارضية، طاقة للسعادة. الانسان الحر غير السعيد لا يعنيني. السعادة مرتبطة بالحرية.

ان مسيرتي بحثت في الطبقات الحضارية العميقة عن الآثار الاصلية. كنت كمن ينقب عن الاحاسيس الاولية، هذه التي ما عدنا نجدها عمليا الا خارج اوروبا. لقد هرمت اوروبا من كثرة ما تعلمت وهي تجلس متقاعدة في مقعدها دون ان تتمتع بامكانية النظر العفوية والسحرية والمتعجبة صوب الاشياء والكائنات التي تحيط بها.

لو تشرح لنا تقنيتك الفنية؟

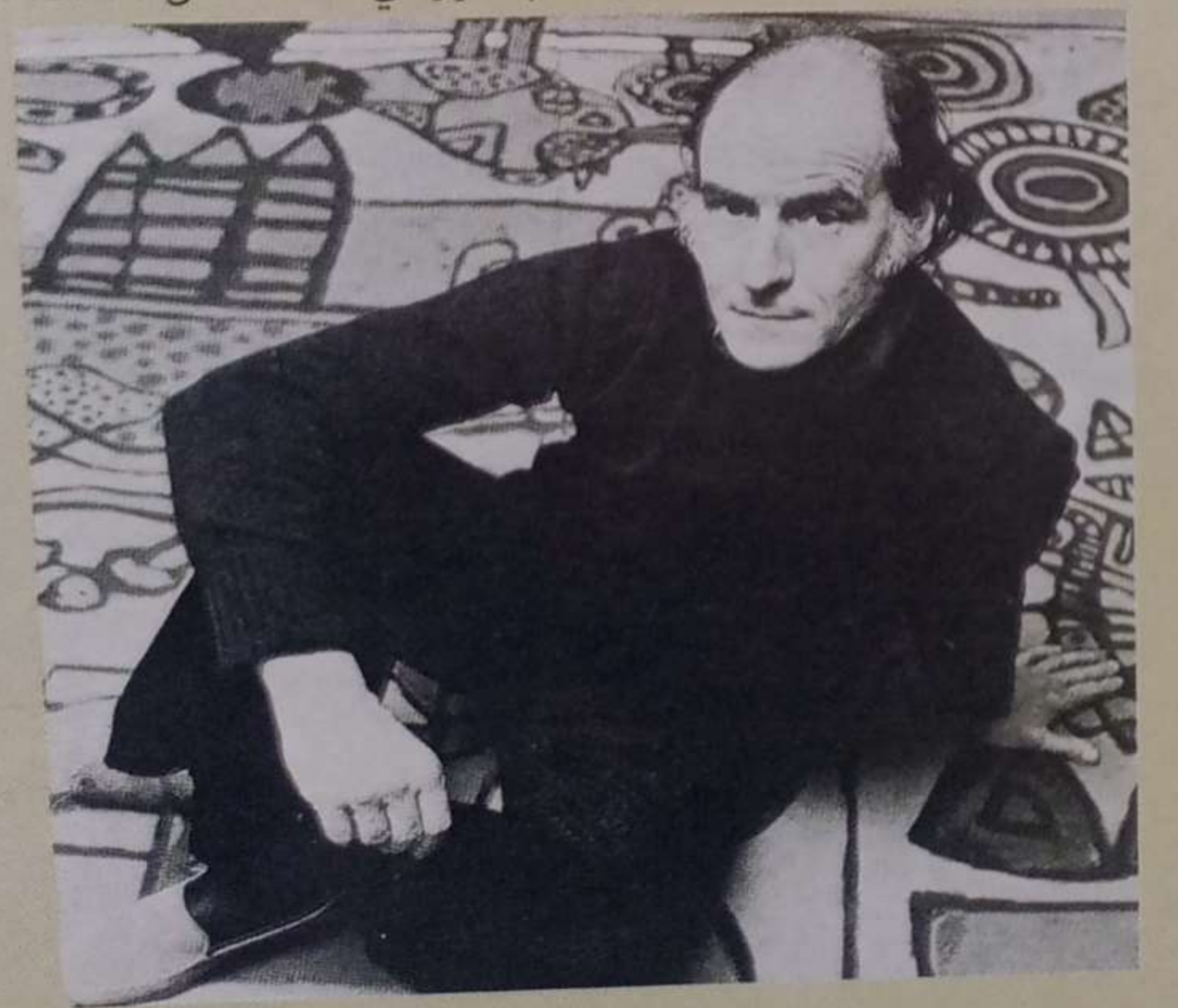
ـ ما عدت ارسم اللوحات على الحامل، لأنه يجبرني على اختيار الالوان العجينية فقط دون الالوان الرخوة. فحين ترسم على حامل وتستعمل لونا رخوا فانه سيتساقط ويمتد بالضرورة في مساحات على اللوحة ما قصدها الفنان اصلا. اما الآن فانا ارسم واضعا اللوحة فوق الأرض وبهذه الطريقة يمكنني استعمال الالوان التي اشاء وبالطريقة التي ارغب. طريقتي الجديدة تسمح باقامة تعارضات لونية دون الخوف من تمازج ما فيما بينها.

تقنيتي بسيطة وصريحة. القماشة البيضاء،

وجه متخيّل ، 80x80 ، 1978 △



شجرة ومنزل ، 150x140

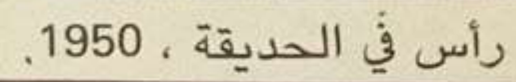


▽ كورناي اثناء العمل ، 1973

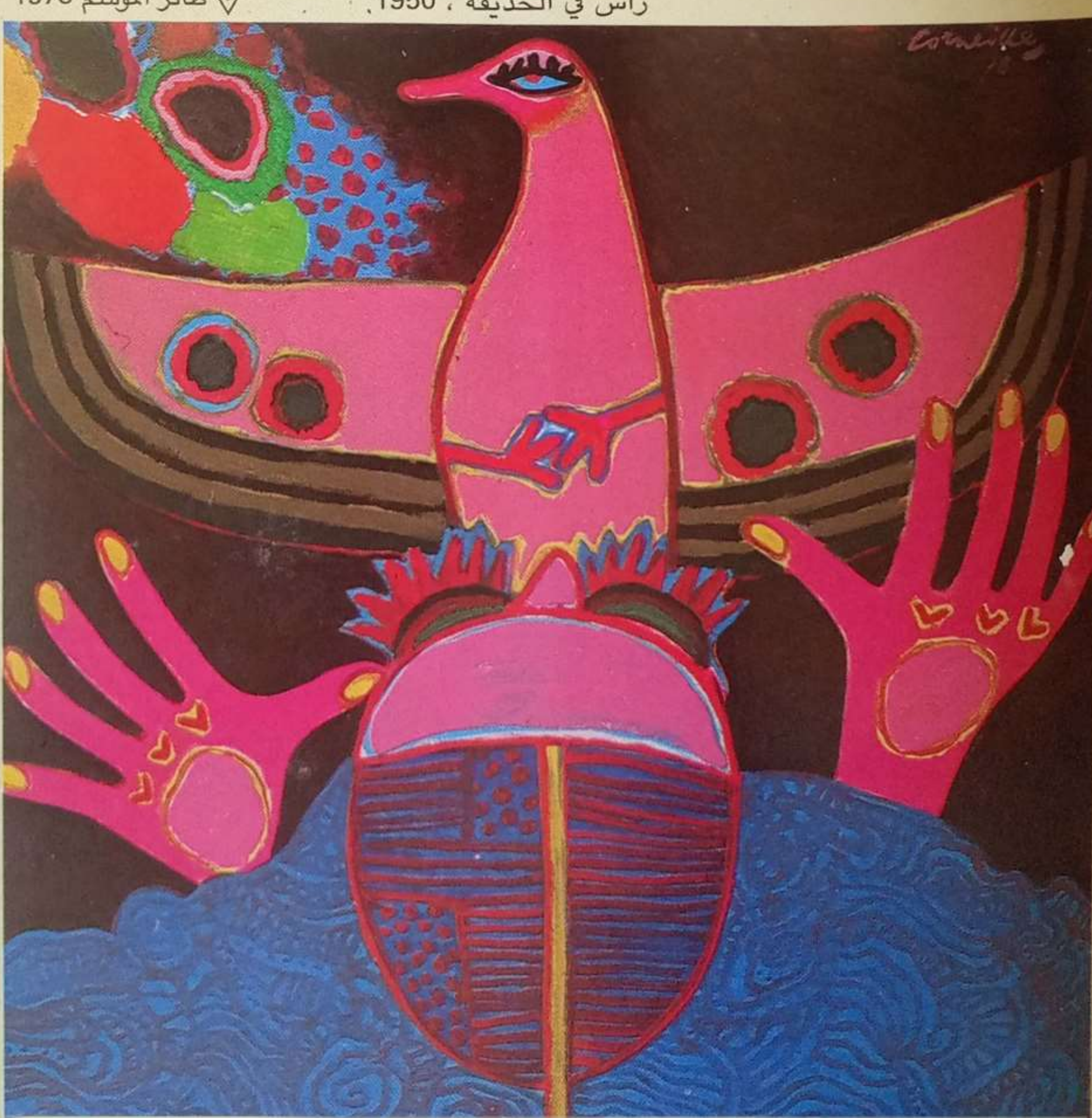


△ قطة صفراء ، 100x81 ، 1969

رأس في الحديقة ، 1950.



▽ طائر الموسم 1978



النظيفة والعذراء، لا تناسبني. اضع دوما طبقة لونية على القماشة.

كيف تختار الطبقة اللونية؟

ـ تبعا لمزاجي. فالطبقة اللونية هذه تشبه عمل الشاعر حين يبدأ قصيدته بكلمة ما. واللوحة عندي ليست مسطحة، بل تتراكب، اذ ان المفردات لا تتثبت في مكان واحد في اللوحة بل تتنقل في مداها.

هل تشتغل اللوحة بناء لاختيارات وافكار مسبقة؟

ـ لا فكرة مسبقة. اشتغل اللوحة تدريجيا، وتكتمل بدون ارادتي احياناً. احياناً اضع المفردات في لوحتي واذ بي اجدها في محلها بحيث لا اتدخل مطلقا الا لوضع توقيعي. فانتهاء الشيء يكمن في عدم قدرة عناصر الشيء على التطور اكثر مما تطورت، اكثر مما «نضجت»... فاللوحة احيانا «تنضج» كفاية وتصل الى حد من «عدم التقدم» بحيث تكتمل.

متى ترسم؟ في اية اوقات؟

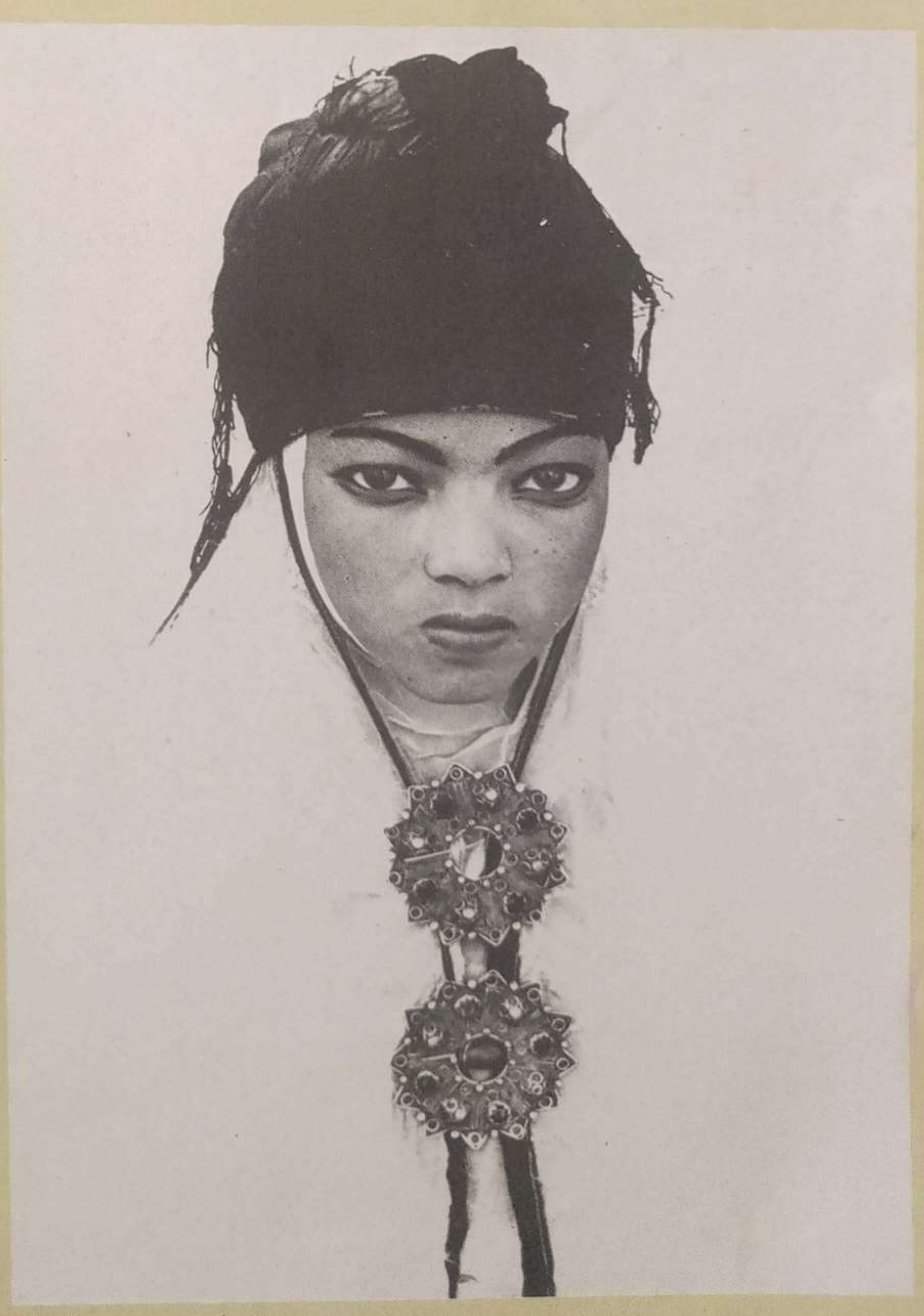
ـ ارسم يوميا. اذا كنت محملا باحاسيس كثيرة لا استطيع العمل. احتاج الى صفاء ذهني، الى حالة من الحيادية. والاثارة تأتيني تبعا لتطور الشغل... فالرسم يشبه الجاز الاميركي: واحد يطلق نوتة، يتبعه آخر، ثم تتطور النوتة لتصبح لحنا ويحدث الانفعال الجماعي.

انا ارتجل اللوحة.

عرف العـرب منـذ اقـدم الازمنة نمطين من المعايشة الحياتية، ذلـك النمـط الـذي شد بهم الى الصحـراء حيث الـرمال المتوهجة باشعة الشمس المحرقة، والطقس الجاف، والمعاناة القاسية وهم يتنقلون باستمـرار من مكـان الى مكان بحثاً عن كلأ وعن ماء، حتى كان لهم بالضـرورة ان يتـآلفوا مع ما خف وزنه من اثاث في منتهى البسـاطـة وممـا يسهل حمله عبر هذا التنقل الدائم، وكان لهم ان تدق شخـوصهم وان تتميـز اجسامهم بالرشاقة لتيسر من حركتهم وتعزز من فروسيتهم، وما يمدهم بالشجاعة وحب المغامرة والكرم، وما يسم حياتهم بالرموز المختصرة المرتبطة بواقعهم اليومي.

ونمطـاً آخـر شد بهم الى حياة مستقـرة في واحـات وسـواحـل لبحـار وانهـار واشرطـة من السهـول الخضـر التي احتضنت الجـزيـرة العـربية من كل اطرافها، بدءاً من خليج العقبة وسهـل تهامة. ومروراً باليمن، فحضرموت، ومن ثم سواحل عمان فاراضي قطر والبحرين وانتهاء بسهـلي دجلة والفرات فسهول الشام وفلسطين. وبـالـتـالي فقـد انعكست هذه الحيـاة بكـل خصـوصياتها على اشكال ملابسهم واسلحتهم وحـلى نسـائهم واطفـالهم ومـا التصق بهـا من

زايد الحسن


غطاء رأس مع حلي من الجزائر


فلاحة ترتدي زياً شعبياً (فلسطين)

زخارف هندسية وزهرية وورقية محرفة بنزوع تجريدي يضيف الى جمالية الانسان العربي، الاجابة العملية على الحاجة الى شكل من اشكال الوجود الحر والمرتبط بالطبيعة في آن واحد، وبحيث لا يكون للوصف الظاهري للشكل المستلهم من الطبيعة، في الجهد التشكيلي ان يحتفظ بحدوده القاسية سواء اكان خطوط محراث او مجرى نهر او وردة او غصناً واوراقاً، اذ انها خضعت كلها لهذه النزعة التجريدية المتأصلة في وجوده الحر.

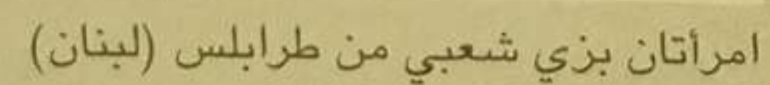
وكان لا بد من ان تتشاكل وتتعاضل حياة البدو الرحل التي قامت على تربية الدواجن والاتجار بها وبجلودها، مع حياة المزارعين العرب المستقرة والمتأثرة بواقعها الطبيعي، بما يفرز نمطاً آخر من الحياة يتسم بالطابع المديني التجاري حيث تلتقي عبرها اطراف الصحارى باطراف السواحل والسهول لتتطور من خلال ذلك المقاييس الاجتماعية والجمالية طبقاً لتفاوت الطبقات مادياً وثقافياً، ولتنعكس ضمن هذا التفاوت الاجتماعي طبيعة المواد المستخدمة كدلالات الى اختلاف المستويات، اكثر مما تنعكس على طبيعة الاشكال للملابس والحلي والاسلحة.

الالبسة

فالبسة الرجل العربي التقليدية تكاد تكون ثابتة ومتوحدة في غالبية انحاء الوطن العربي الكبير، وليس غير نعومة الاقمشة وما داخلها من خطوط وزخارف منقوشة بمواد معينة، ما يميز البدوي عن الفلاح وما يميزهما عن ابن المدينة، والا فهي في العادة محددة بسروال وقميص

ألبسة وأسلحة وحلي عربية





امراتان بزي شعبي من طرابلس (لبنان)



قلادة مزينة بكرات فضية صغيرة، وهو اسلوب شائع في تزيين الحلي الجزائرية والعمانية.

طويل وثوب خارجي مطوق بنطاق وقد يضاف الى ذلك ما يلقى على الكتف من خلع صارت مع الايام معطفاً اوسترة تلبية لحاجات طارئة وظروف معينة، دون ان يكون هناك ما يغير من جوهر تلك الملابس واشكالها، فالثوب الطويل باكمامه وفتحاته يكاد يكون هو نفسه في مشرق الوطن العربي وفي مغربه وهو ما نعنيه بالجلباب، رغم اختلاف التسميات تبعاً لاختلاف المناطق وبعض التغييرات بسبب من تأثير المناخ الخاص وتمايز الكفاءات المتوفرة في هذا البلد او ذاك.

ومن الزي التقليدي للرجل العربي ان نراه معتمراً قلنسوة يعلوها شال او شرائط او عمامة كثيراً ما ترتبط بمكانة الشخص الاجتماعية ويندر ان يبدو العربي عاري الرأس ففي ذلك ما ينال منه، فألبسة الرأس «تيجان العرب» ويورد كتاب «الازياء الشعبية في العراق» للدكتور وليد الجادر قولاً لابي الاسود الدؤلي في وصف اهميته فهو «جنة في الحرب ومكنة من الحر ومدفأة من القر ووقار في الندى وواقية من الاحداث وزيادة في القامة وهي تعد عادة من عادات العرب». ويشيع في غير قطر من اقطار

لعصرنا هذا، قد امتد الى الازياء العربية التقليدية ولكنه لم يمسس جوهرها، فزي الرأس الاكثر شيوعاً اليوم هو استخدام الكوفية او الحطة وهي كناية عن منديل يتدلى على الجبين ويصنع في الغالب من الصوف او القطن ويقطع بخطوط ملونة او سود، او يقسم الى مربعات ثم يطوى على شكل مثلث ويوضع فوق القلنسوة وتترك اطرافه منسدلة على الكتف والظهر ويثبت على الرأس بحبل مزدوج او مفرد يسمى «العقال» وهو اسود اللون او ازرقه او مذهب، ونادراً ما يكون من اللون الابيض، وهو مصنوع من وبر الجمال او من صوف الاغنام.

ومن الازياء العربية التي تفي باغراض متعددة كما شأن غالبية الملابس العربية، العباءة فهي قد تنوب عن معطف يقي من البرد وقد تصير غطاء يتدثرون به، وقد توضع على الرأس بمثابة حجاب واسع، وخلال قطع المفازات الصحراوية قد تصبح خيمة صغيرة تقوم على عصا ترحال ليستظل بها عابر الصحراء من وهج الشمس المحرقة، والعباءة بعد ذلك كله من الالبسة التي تعتمدها المرأة كما يعتمدها الرجل، وذلك منذ اقدم الازمنة



مقبض سيف عربي مطعم بالذهب

الوطن العربي استخدامه بصورة عامة من منديل يلف فوق بعضه لعدة مرات حول الرأس وهو الزي المنتشر عند عامة الناس والفلاحين، وعند ساكني المدن يشكل ضرباً من الزينة التقليدية وعادة يكون من قماش رقيق وناعم تأكيداً لهذا المظهر التزيني، وفي جميع الاحوال لا بد من غطاء للرأس متميز بالتواضع الموحي بالاحترام.

ومما لا شك فيه ان اثر التداخل الحضاري

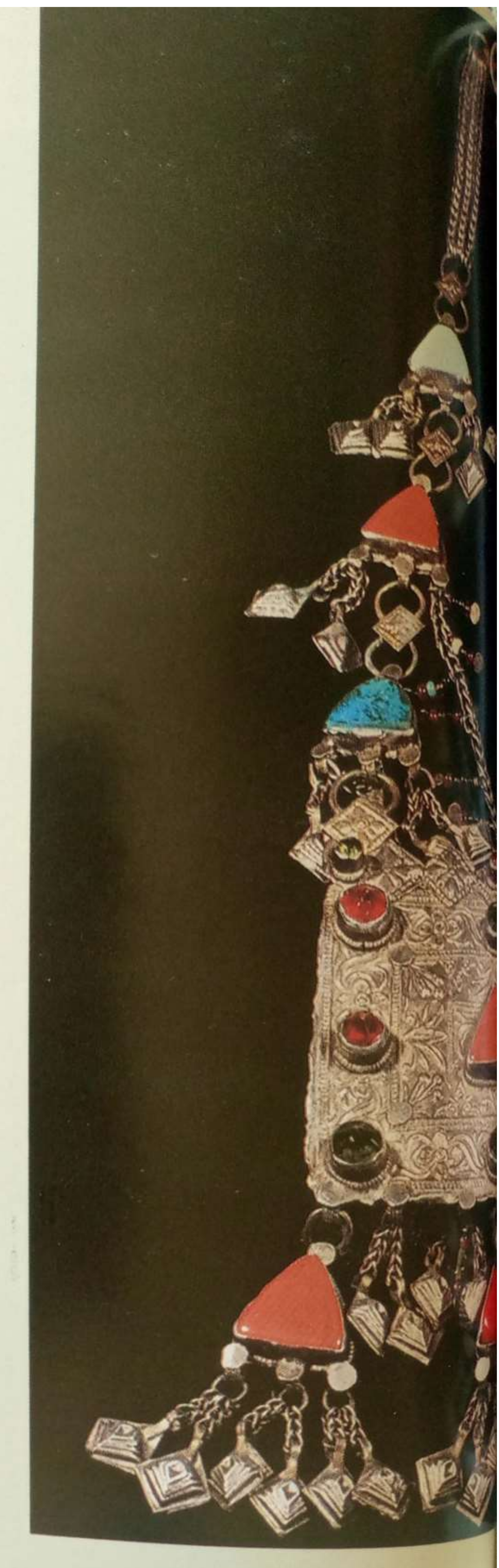
وحسب رأي الدكتور مصطفى جواد بان العرب في الاسلام وقبل الاسلام كانوا يلبسونها وانها كانت من بعض لباس الخليفة ابي بكر الصديق الاعتيادي.

الاسلحة

ومن متممات الزي العربي الرجالي، وما رافقه من نماذج الاسلحة كالسيوف والخناجر، وتتسع مواصفاتهما للعديد من الاشكال والانواع التي وقعت الى مؤثرات كثيرة، ويبقى

من السيوف الأكثر اصالة، ذلك السيف المتميز بانحناءة قليلة في شفرته، وقد عم استخدامه في اجزاء كثيرة من الجزيرة العربية، وهو عند اهل اليمن من نماذج السيوف الاثيرة..

امّا السلاح الرمزي الحقيقي للرجل العربي فهو «الخنجر» وهو معلق بحزامه باستمرار، وان حمله شائع في كل منطقة وان التخلي عنه مسألة تمس الكرامة، ولذلك فلا عجب ان ارتبط التعامل به في العلاقات الاجتماعية برموز



مختلفة في مفاهيم الثقة والمودة والامن. هذا بالاضافة الى ان السلاح بشكل عام يدل على المستوى الاجتماعي لحامله اكثر من اللباس، فبعض الخناجر الجميلة والمزينة بالنقوش والاحجار الكريمة والمصنوعة من المعادن الثمينة، وقف على علية القوم او ممن يتصلون بنسب بالنبي العربي، وان التمنطق به جزء من تقاليد الحياة العامة والاحتفالات المهمة، وللسيوف كما للخناجر في الوطن العربي رقصات

زي من منطقة بئر السبع. التطريز بالاحمر دليلا على ان المرأة متزوجة.

خاصة ذات مضامين بطولية ورجولية واجتماعية، وكتب الادب العربي ودواوين شعرائهم ملأى بابيات الشعر التي تتغنى بصفاتهما وحافلة بالعديد من الاسماء والكنايات التقديرية للسيف العربي.

واذا كانت الدلالات الرمزية للسيف والخنجر عند العربي مرتبطة بالقيم الاجتماعية كاقرب صديق له، واوفى مصاحب، واحد واجهات بطولاته الحربية العديدة، فان البرفسور «الن جاكوب» يرى في الخنجر رمزاً لعضو الذكورة وقوة الرجولة، وهو ما يذهب اليه بعض الفرويديين الجدد، انطلاقاً من خصوصية موضعه وما تحيط به من حلقات تزينية يختلف شكلها وعددها من خنجر الى آخر. والخناجر الثمينة تصنع من الفضة او من الفضة المذهبة، ويمكن ان تصنع من الذهب ان كان حاملها من الشخصيات الكبيرة، اما شفراتها فانها قد ترصع بمعادن ثمينة او قد تحفر فيها كتابات او قد تطلى بزخارف سود قبل ان يصار الى شيّها.. ولكن ومهما بولغ في اضفاء المظاهر الجمالية عليها من نقش وترصيع تظل على استعداد للاستعمال.

الالبسة النسائية

وملابس النساء العربيات اكثر تنوعاً في اشكالها واقمشتها من ملابس الرجال وذلك وفق المناسبات الخاصة لارتدائها، وتأتي الوانها لتضيف المزيد من الجمال اليها، وعلى الاكثر تكون الوانها محدودة بنخبة صافية منها، والشائع بينها اللون الازرق ولون الرمان ولون الصبار، واشكال الملابس النسائية تختلف باختلاف المناطق، غير انها جميعاً مصنوعة بطريقة متكيفة لطقس الصحراء القاسي و«الازار» يشكل منطلقاً رئيسياً للزي النسائي العربي في غالبية المناطق العربية، وقد ورد ذكره في الكثير من القصائد الشعرية القديمة مما يدل على اصالته التاريخية، وهو عبارة عن رداء طويل مكون من قطعة قماش واحدة، ويتصل بالازار في الشكل العام «المرط» والذي يتميز بكونه رداء منقوشاً.

والى ثلاثين سنة خلت كانت المرأة ترتدي الثوب المزدوج الطويل والذي يحتاج كل منهما الى ثلاثة عشر متراً من القماش القطني الابيض والاسود واحياناً الازرق، المشدود من الوسط بحزام يطوى عليه ما زاد من الثوب والمفروض على اطرافه ان تمس الارض، اما الاكمام فهي كبيرة وواسعة ويستهلك عادة في صنع الواحدة منها قرابة مترين من القماش، وقد تستخدم الاكمام كغطاء للرأس عند خروج المرأة للحياة العامة، وهي تنتهي بزاوية حادة، وان الكم الايمن اطول من الايسر مما يتيح للمرأة ان تغطي به رأسها، بينما تظل يمناها حرة في تحركها.. والمرأة الاردنية في المنزل تربط الكمين

زي نسائي من شمال العراق (ثوب مردّن)

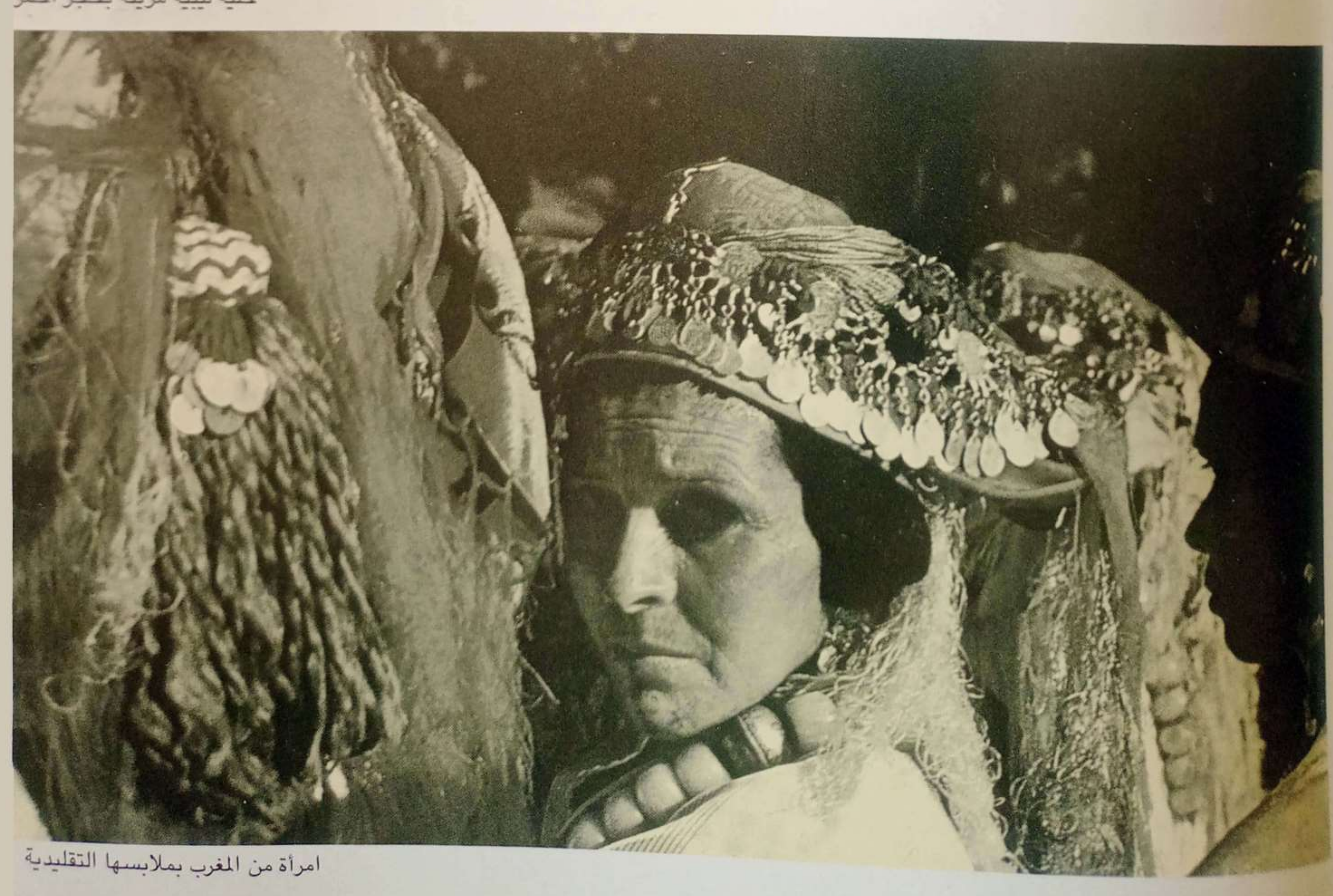
▽ غطاء رأس من وسط الاردن.



معاً وتلقي بهما خلف ظهرها كي لا يعيقا حركة يديها وذراعيها.. ومن تقاليد عرب البادية ان تكون للاكمام الطويلة والواسعة دلالة رمزية في كرم المحتد، ويذكر الدكتور وليد الجادر في كتابه الأنف الذكر «... كان يكفي لعمل ثوب من كم واحد وانتشر هذا النوع من الثياب حتى بين جماعات الشطار والجواري والغلمان وخاصة خلال العصر العباسي المترف ونظم الشعراء قصائد جميلة في وصف الاكمام الواسعة المرخاة».

وقد اصاب هذا الزي الذي يشكل العمود الفقري بالنسبة لملابس المرأة الكثير من التغيرات الجانبية، وتعددت الاسماء تبعاً لذلك ففي كل قطر عربي قائمة طويلة من الاسماء لتمييز تلك التغيرات العرضية التي اصابت هذا الزي من حيث الاقمشة والتطريز والاضافات الناتجة عن الاختلاط بشعوب اخرى كالسراويل ذات الطابع الهندي الذي شاع استخدامه في بعض مناطق الخليج العربي، كما لوحظ اختفاء الثوب المزدوج وشاع ضيق الاكمام في الاردن، ومالت الاشكال اكثر فاكثر الى البساطة مع وشي جزئي من التطريز، والذي له ايضا دلالاته الرمزية فالتطريز باللون الاحمر اختص بملابس المرأة المتزوجة اما الفتيات العازبات فيغلب عليهن لبس الاردية المطرزة باللون الازرق. وكذلك الامر بالنسبة للملابس الخاصة للصباح اوللمساء اوللسهرات والحفلات.

حلية ليبية مزينة بحجر احمر



امرأة من المغرب بملابسها التقليدية

الحلى

للحلى العربية تاريخ غني يعود بنا الى [illegible] غائرة القدم، وهي كالملابس العربية [illegible] بالاشكال وتختلف بالمواد وباختلاف [illegible] الحياة الثلاثة التي الفتها المرأة العربية [illegible] المدن هن اكثر اقتناء للحلى الذهبية و[illegible] بالاحجار، اما البدوية والقروية فغالبية [illegible] من الفضة او النحاس وتبقى غنية بتـ[illegible] العفوية وارتباطاتها الرمزية كتعاويذ [illegible] المفضلة تظل تلك التي تلبي حاجتـ[illegible] تستخدم للزينة من ناحية وتقي حامله [illegible] المتربص به او عين الحسود.

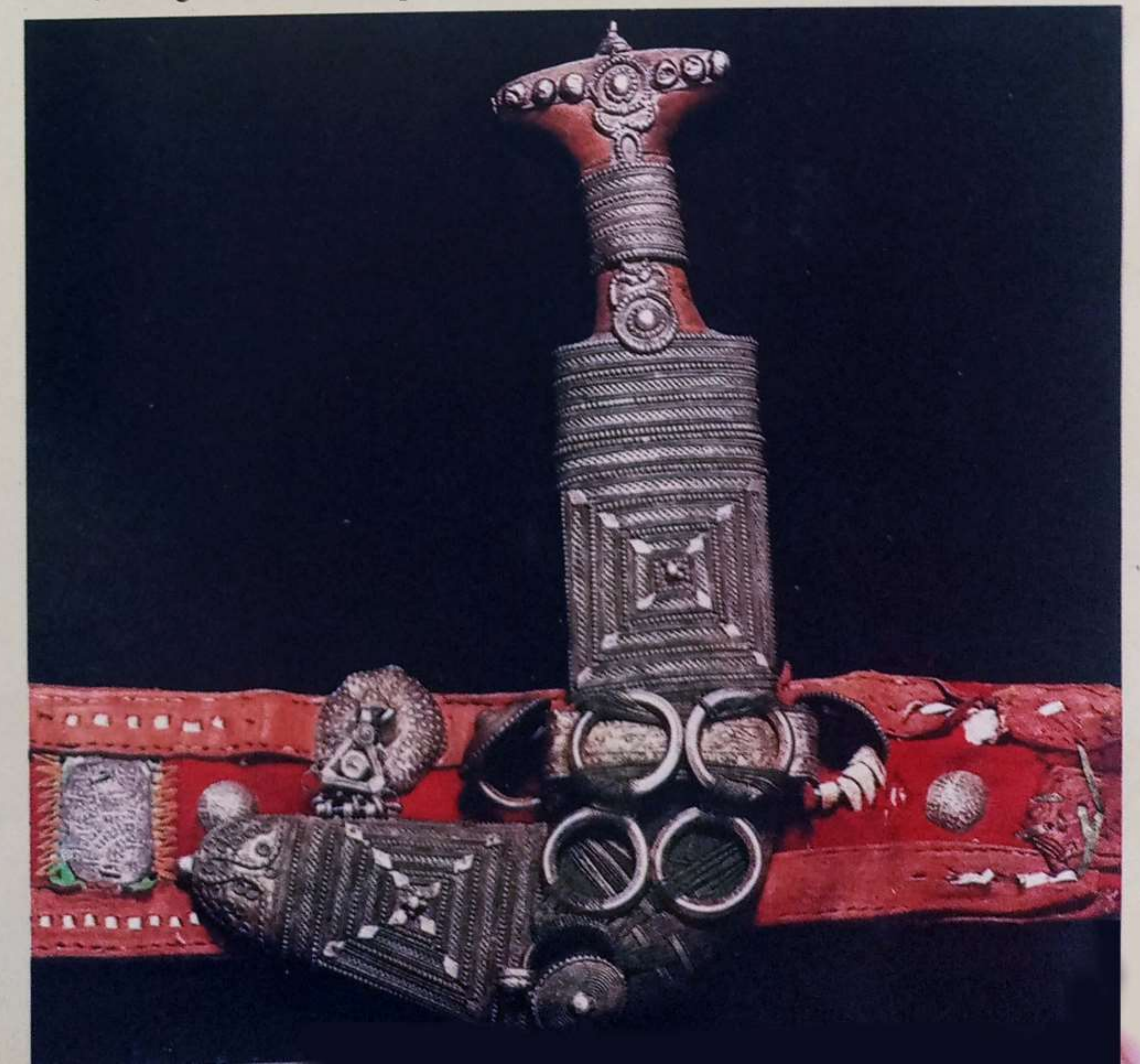
وصياغة الحلي اتسعت لابداعا[illegible] وتداخلت انماطها، وتأثرت بسرعة انتقـ[illegible] مكان الى مكان ومن يد الى يد بحيث [illegible] انشأه الحجازيون واليمنيون ان لقي [illegible] اضافياً في اعمال السوريين والعراقيين [illegible] والشركس وغيرهم، وكثر في بعض الحلـ[illegible] الاسود الخزفي المثبت بدقة ودراية عميقـ[illegible] لوحظ في الآونة الاخيرة تراجع الحلي [illegible] لتحل محلها الحلي الذهبية، ولا يخلو [illegible] هذه الحال من دوافع اقتصادية.

ويولي الكثيرون من الباحثين اهمية [illegible] لعلاقة الحلي بالمعتقدات الغيبية والسـ[illegible] بالاضافة الى ما تضفي من جمال على مر[illegible] تقوم بمراوغة الاعين الشريرة والارواح [illegible] وتلهيها بالوانها البراقة واشكالها الاخا[illegible] ايقاع اذاها على الشخص ذاته، ومن تلك [illegible] ما يدعى «بالمسكة» وهي على شكل اسطوانة فضية ذات نقوش مختلفة وكتابات في بعض الاحيان، توضع في داخلها نصوص طلسمية مصاغة من حروف وارقام وآيات قرآنية، لحماية حامليها من الامراض والشر، وقد تتعدد هذه الاسطوانات على اطراف العقد ويفرد في الوسط مجال لزينة فضية تتدلى منها عدة اجراس، ومن العادة المتبعة ان يكتب في وسط تلك القطعة التزينية كلمة «ما شاء الله» او جمل مشابهة لها، ومثل المسكة «البغمة» و«الزرير» وهو من الحلي الصوتية ـ على شكل اجراس ـ التي تشيع في السعودية وتختص عادة بحماية الاطفال، ويرى بعض الدارسين انه ربما يكون قد وفد الى الجزيرة العربية من اليونان، فثمة ما يشير الى ان اليونانيين الفوا مثل هذه الاشكال منذ ما نيفّ على القرن الرابع قبل الميلاد، وثمة ما هو مشابه لها ينتشر في ايران وعدد من المناطق الاسلامية في الاتحاد السوفياتي.

وغير هذه النماذج من الحلي المرتبطة بالمعتقدات الشعبية، ما تتخذ لها شكل كف من الفضة، او اشكالا هندسية مختلفة اشهرها المثلث، ويرصع بخرز ازرق، او تكون على شكل خرزة زرقاء كبيرة مطعمة بالذهب.. وغالبية حلي الاطفال تكون على شكل اجراس لامتاع الطفل بالصوت وطرد الشر عنه في ذات الوقت.



زي من اليمن الجنوبي مطرز من الخلف



▽ خنجر فضي يسمى «الجمبية» مع غمده ونطاقه.

◁ زي شعبي نسائي مع حلي من اليمن الجنوبي





ابريق مزين بورود مزججة زرقاء ـ نهاية القرن السابع عشر ـ خزف صيني

المعرض الياباني 1600_1868 . لندن

معارض الفن الياباني في كل مكان، كما هي سياراتهم وآلات تصاويرهم والعديد من منجزات اليابان الصناعية، والحديث الصحفي عن فنونهم ومعمارهم وستائرهم ودروب الحرير يتواصل ويتلاحق من صحيفة لاخرى وعلى عدة مستويات في الدرس والتعليق، حتى ليخيل للمرء ان ثمة رغبة مدروسة وراء ذلك، تسعى من خلالها اليابان الى ان تفرض نفسها واقعاً حضارياً عالمياً في هذا القرن، والى ان تكسر اي حد يقف دون طموحها في غزو العالم اقتصادياً وفنياً وربما فكرياً وادبياً في يوم قريب.

وانها اذ تعي ذلك تعي من ناحية اخرى ان خيبة الاوربي بحضارته المعاصرة وافلاسها وتشتتها، ولجوءه الى البحث عن جديده في فنون العرب والاسلام وافريقيا والكهوف والاطفال وحتى اعمال المجانين، لتتيح المجال وسيعاً امام تحقيق رغبتها ويكفي شهادة على ذلك ان انكلترا وحدها تعرفت خلال الاشهر الاخيرة من العام المنصرم الى نخبة من المعارض اليابانية منها: معرض الكتاب الياباني في مكتبة المتحف البريطاني، ومعرض الفن الياباني الحديث في متحف «فيكتوريا والبرت» ومعرض الف عام من الياباني في قاعة كولناغي في بوند ستريت، ومعارض صغيرة هنا وهناك، وذاك بالاضافة الى الاحدى عشرة قاعة فسيحة من قاعات «الرويال اكاديمي» التي اتسعت لاحتواء القسم الاول من «الفن الياباني خلال 1600 1868» **ما بين** 24 اكتوبر و21 ديسمبر والقسم الثاني منه الذي افتتح في 28 ديسمبر واستمر لغاية 21 اكتوبر.

وخلال كل ذلك فثمة من راح يبحث في اصل اليابانيين وهناك من لا يرى في فنهم غير التزييف التقليدي، وبين هذا وذاك من عاد لاوراق مذكرات الهولنديين الذين سكنوا في اليابان ما بين القرنين السابع عشر والثامن عشر، بحثاً عن اهمية دورهم في تعريف الاوربيين بالفن الياباني، واثر هذا الفن على الكثيرين من فناني الانطباعية وما بعد الانطباعية، على مثل ما نجد في اعمال «مانيه» و«ماري كاسيت» و«بيسارو» و«سورا» و«فانكوخ» و«كوكان» و«لوتريك» وغيرهم، ومن تلك دراسة «اوليفر لامبي» في مجلة «السنداي تايم 10/25-1981» تحت عنوان «ما تعلمه الغرب من الشرق». وما اوجزه هذا الكاتب، توسع به دارسون آخرون عبر دراسات مسهبة وكتب فصلت في تلك التأثيرات من حيث

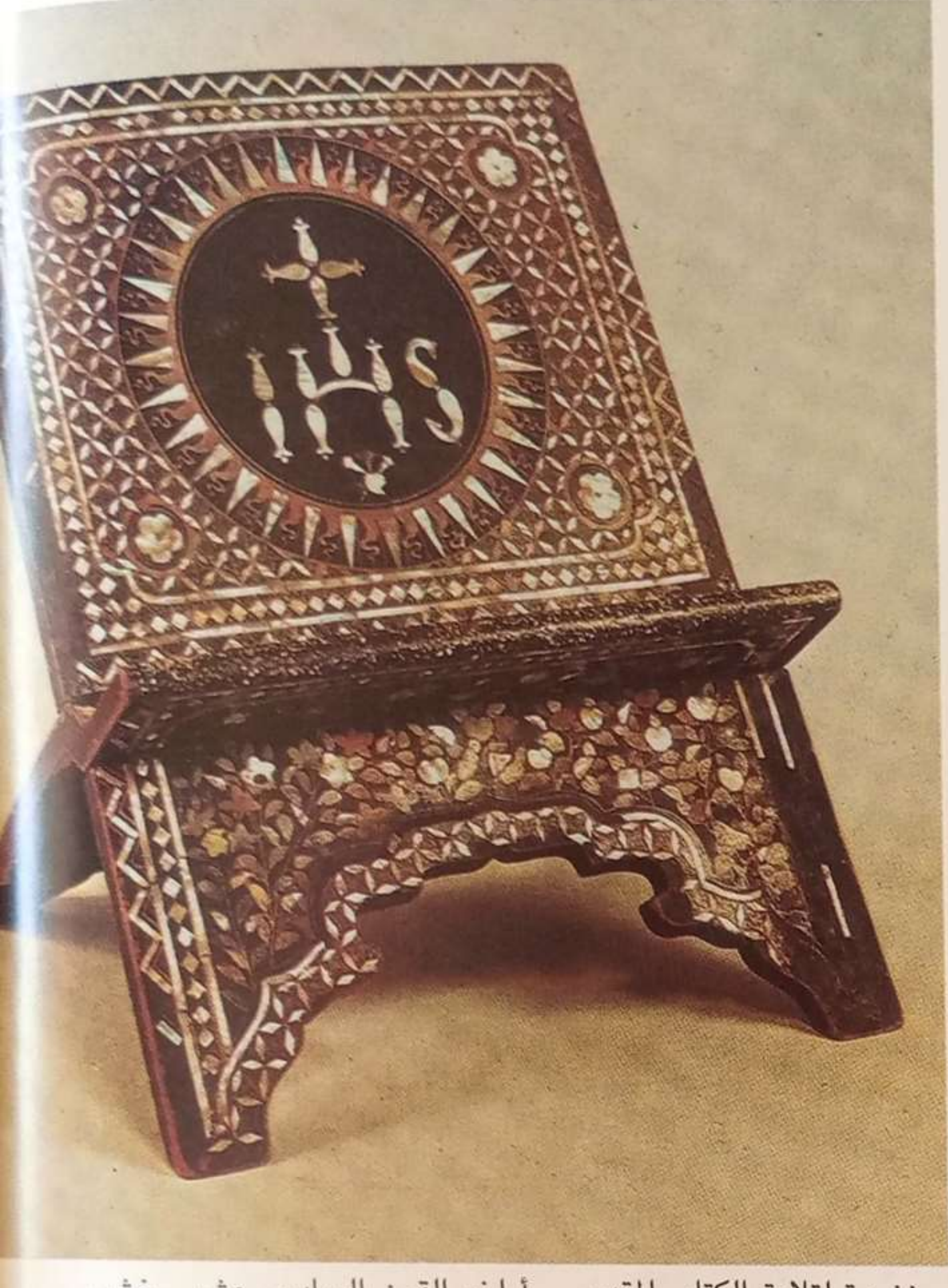


الالـوان اليـابانية وتراكيب الحجوم في الصورة، والمنظور وكيفيـة استخـدام الفراغات وامتزاج الارضيـة بالمـوضـوع، ولم يقتصـر ذلـك على صحافة دول اوربا الغربية، اذ لا يزال مثل هذه البحـوث يرد في الصحف البـولـونيـة عن تأثـر الـرسامين البولونيين الجدد بالفن الياباني وذلك بمناسبـة اقـامـة معرض ياباني في «وارشو» في الاشهر الاخيرة من العام المنصرم.

وعلى الرغم من ان «معرض اليابان الكبير» في الرويال اكاديمي قد اختصر نفسه على فترة من تاريخ اليابان المتسمة بالعزلة عن العالم حيث لم يتح لاحد ان يخـرج من اليابان اولغريب ان يدخل اليها باستثناء بعض الهولنديين ولاسباب تجـاريـة بحـتـة، وعـلى الـرغـم من ان جل المعروضـات قد غلب عليهـا الطـابـع التزيني والنفعي الـذي تمثلتـه نماذج الرسوم الجدارية والستائر والمراوح والاقنعة واسلحة الساموراي والاخشـاب المحفـورة والابواب المزينة بالصور الـزخرفية، فان لنا ان نستنتج منها جميعاً عمق الحس الجمـالي والـرهـافـة الشيقة لدى الفرد اليـاباني ومدى تأثر حياته اليومية بهما، بسبب من تلك الطبيعـة الجغرافية الخلابة التي عاش وسطهـا فاغنت فنـونـه بالشاعرية، وبسبب من مقـدرتـه الـذاتيـة على استيعـاب العطـاءات والمـوجات المتدفقة والمتلاحقة عليه باستمرار من الفنـون الصينيـة والتي شدت الفنين الصيني واليـابـاني الى جذور مشتـركة وعلى الاخص في الفتـرة القـائمـة ما بين القـرنـين السابع عشر والتـاسـع عشـر، واثـر قيـام اسرة «مانشو» في الصـين بالسيطرة على الحكم والقضاء على حكم اسرة «منـج» والـذي كان من نتيجتـه هجـرة الكثـيرين من الفنـانـين الصينيـين الى اليابان وبكـل ما حملوا من امكـانيـات ادائيـة متميزة ونمـاذج رائعـة طرحت نفسهـا وسـائل مختلفة لاغناء الفن الياباني وخاصة في مجال الحفر على الخشب بدءاً من اللون الـواحـد ومروراً بالطبع الملون الـذي نيفت اشكـالـه على خمس عشـرة طبعـة، وانتهـاء بمـا تحققت من اعمال رائعة في هذا المجال خلال الربع الاخير من القرن الثامن عشـر على مثـل ما انعكست في اعمـال الفنـان اليـابـاني «اوتـامـارو» ذات الطابع القصصي السـردي وغـيره من فنـاني تلك المـرحلة التي احتضنتها العاصمة الجديدة «ادو».

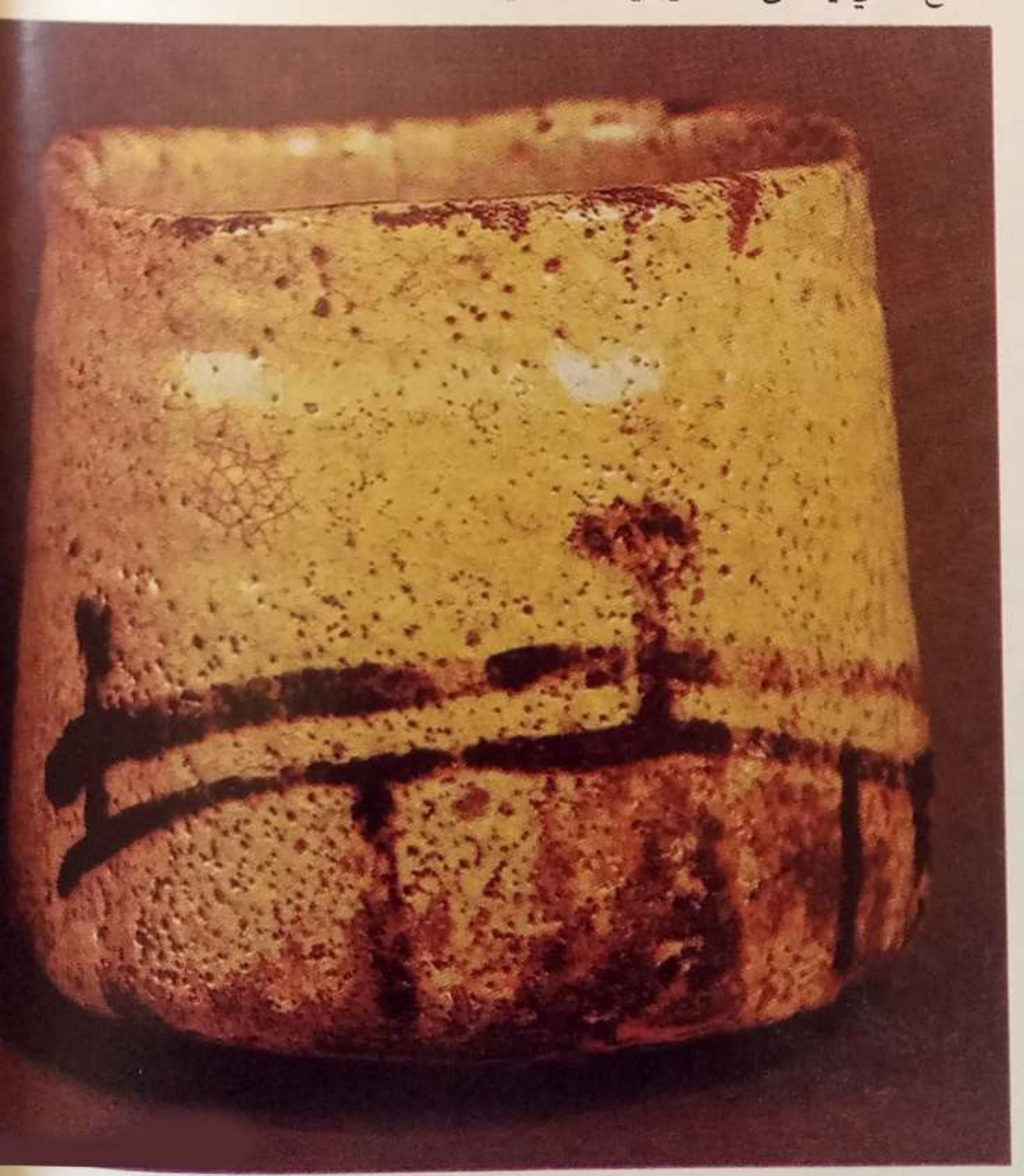
ومهمـا حاول هذا المعـرض الكبير ان يختزل من عمـر الفن الياباني ويحدده بفترة معينة فقد كان يستبطن ضمناً ما يوحي بتاريخه المتواصل والمتوارث برؤية نقدية شائعة، كثيراً ما التزم بها اليـابانيون مقاساً نقدياً للعمل الشعري والفني في آن واحـد حيث: «القصيـدة ليست الا صورة اضيف اليهـا الصـوت، والصـورة ليست الا قصيـدة بلا صوت» وان على اي فنان ياباني ان يدرك نفسـه في هذا المعيـار النقـدي المتداول ما بين الخـاصـة والعامة من الناس. وحيثما كان له ان يبدع ويعمل في الستائر او الابواب او الرسوم الجـداريـة، وبحيث لا يـكـون لتلك الـدقـة في الصنعـة ان تحـول دون بروز تلك المسحـة من الشـاعـريـة الشفـافـة التي تمثلتهـا المنـاظـر الطبيعيـة والرموز الاجتماعية المتوارثة والصور المختلفة عن الحياة اليومية، فان خلت القصيدة ممـا يجسـدهـا في الذاكرة العينية عبر تداعيات رومـانسيـة مصورة، كانت عرضة لنقد ينال من اهميتهـا، وان خلت الصورة التشكيلية من تلك الحسـاسيـة الشعرية التي توحي بالطبيعة ولا تصـورهـا، ادينت بكـونها عملاً سقط على ظاهر الشكل ولم يتحسس اعماقه.

واذا ما استثنينـا مرحلتـين من مراحل الفن



منضدة لتلاوة الكتاب المقدس ـ أواخر القرن السادس عشر ـ خشب مطلي بورنيش أسود مطعم بالذهب والفضة.

قدح شاي يسمى «هاشيهايمه» . نهاية القرن السادس عشر. ▽

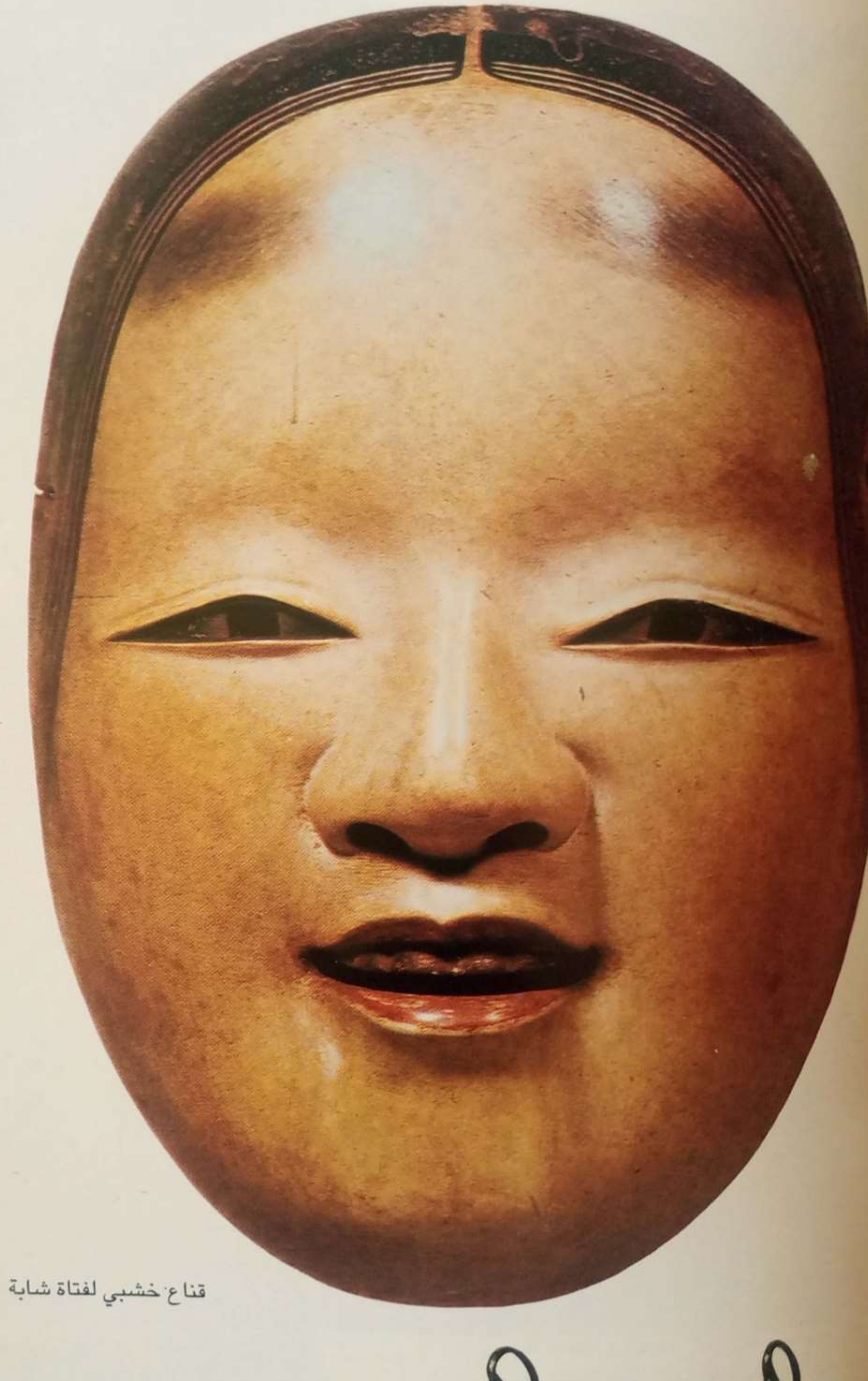


هوسودا إيشي ـ (1756-1829) ـ رؤوس تسع حسناوات في مدورة وغصن برقوق مزهر

الياباني، تلك التي تمد بعمرها الى نهاية القرن الثامن الميلادي، وتلك التي تمخض عنها منتصف القرن التاسع عشر بعد ان كان لليابان ان تخرج من عزلتها وان تتأثر فنونها بمعطيات اوربية جديدة لا تزال تتسع لغايات الفنانين اليابانيين الجدد، اقول اذا ما استثنينا هاتين المرحلتين، بسبب من تراثية الاولى الضيقة والتي لم تسعفها باعمال فنية كبيرة متميزة، واتساع تجارب فناني المرحلة الثانية وانفتاحها على مغامرات الفنانين الاوربيين او مسعاهم للمزج ما بين المعاصرة والتراث، فان لنا ان نفترض ان قيام ذلك الحس الشعري في العمل الفني يشكل ابرز مقومات التجارب الفنية اليابانية ما بين القرنين التاسع والثامن عشر وهو ما نلمسه عبر اية لفتة سريعة لاي عمل مما احتوته قاعات هذا المعرض الكبير، متوزعاً ما بين تلك النزعة الايمائية للواقع المتسمة بالايجازية الموحية، والرموز التراثية والاسطورية، وايقاعات الطبيعة الجغرافية، واستخدام الفراغ الذي يؤكد الاشكال ويبرز حركتها، وبين تلك الالوان المتميزة بخصوصيتها، حتى ساعة يتوزع هذا الحس الشعري تياران مختلفان ومتناقضان يميل باحدهما الى استلهام النزوع الزخرفي المتوارث والاخذ اكثر فاكثر بما وقع اليهم من الصين والتشبه به خاصة في المجتمع الارستقراطي الياباني، بينما يذهب التيار الثاني الى التأكيد على المظاهر البطولية وابراز الملامح الشخصية المتأصلة بخصوصية واقعهم الجغرافي والتاريخي.

وللالوان حساسيتها الخاصة في نظر الياباني، تزدحم بها صوره وعماراته وستائره، كما تزدحم بها قصائده وقطعه النثرية، فان تأملنا صورة «اوكاياماتو» المشهورة لعربة يسحبها ثور لوجدنا ما يماثل عناصرها الانطباعية في هذه القطعة النثرية للكاتب «سي شانگون» حتى لكأن احدهما يترجم للآخر: «ولم يكن لعربتنا ستائر، وكان ضوء القمر يغور عميقاً في الداخل لحد يسمح لاي ناظر اليها ان يرى السيدة الجالسة فيها وهي ترتدي ثمانية فساتين فوق بعضها البعض، ذلك البنفسجي الخفيف ومن ثم القرمزي، فذاك الابيض، وفوق هذا كله معطف بنفسجي يلمع تحت اشعة القمر، والى جانبها، الى جانب هذه المخلوقة الرائعة، كان سائق العربة بسرواله القصبي ذي اللون النبيذي»، انه يعرف كيف يوزع الوانه في كتل محدودة تفرض نفسها على عين المتفرج، وكيف يلاشي حدودها بتدرجات لونية تتيح للخطوط والزخارف الورقية ان تبرز من دورها الحركي في تلك المسافات اللونية المتمددة على كل الصورة.

وبينما كان بلاط «الميكادو» في عاصمة اليابان القديمة «كيوتو» يحاول جاهداً لان



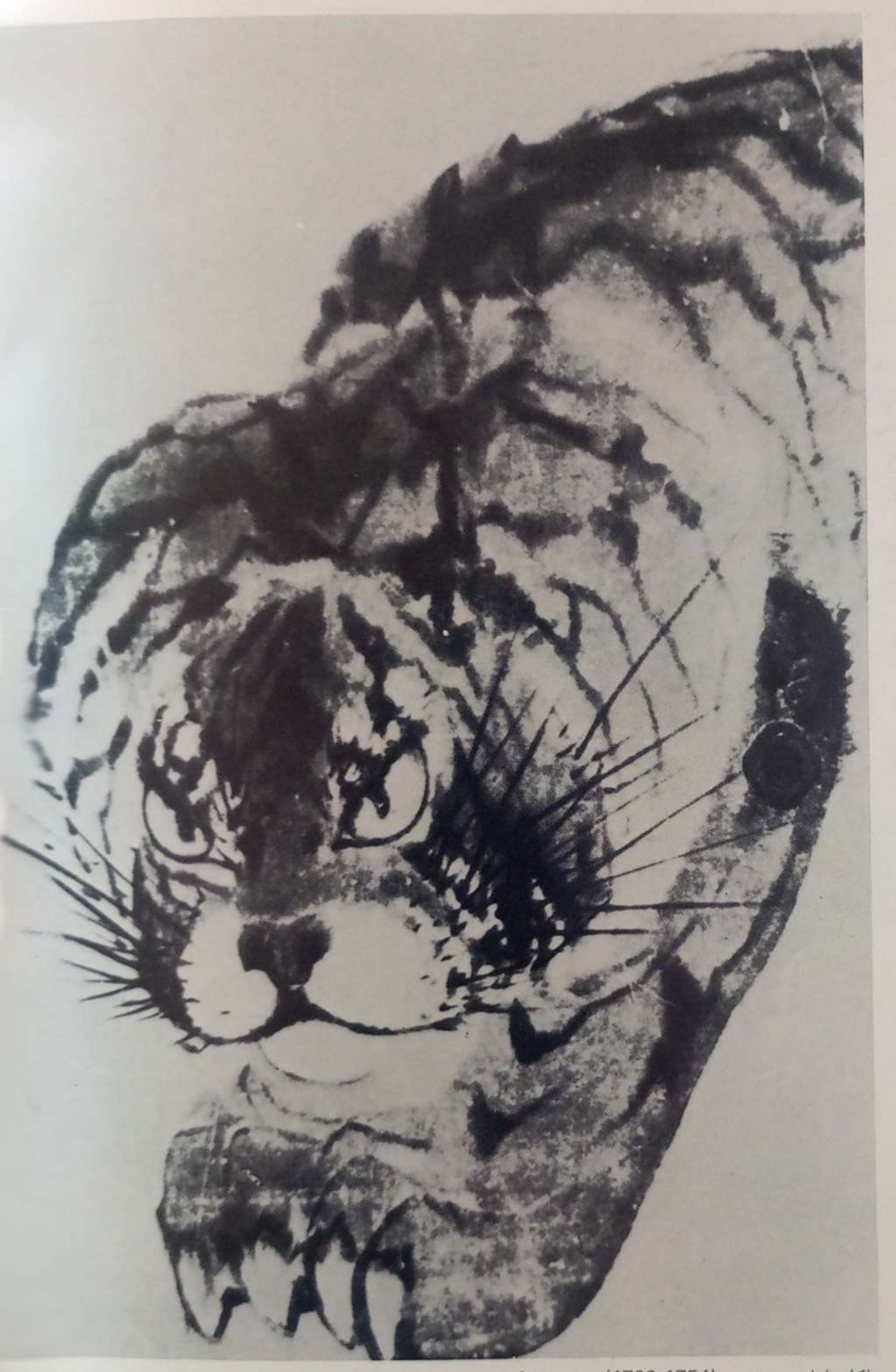
قناع خشبي لفتاة شابة

ركابان مزينتان برسوم لارانب وأمواج ـ القرن الثامن عشر ـ حديد ومعادن اخرى.

يوسـع للفنـانين مجال التعبير عن ترف المجتمع وجمال الحياة، كان ثمة فنانون آخرون يعيشون ضمن منـاخ «الساموراي» الفرساني ويخشون من ان يفسد جو البلاط مشاعرهم البطولية وان يتأثـروا بذوقـه الفني ويبعـدهم عن اصـالتهم الـروحيـة ويغـريهم بتلك النشـوة والشفـافيـة الغنـائيـة، ولكن رغم ذلـك فقـد بقي تأثـيرهذا الـذوق البـلاطي المـرهف سائـداً على فنـاني «كيـوتـو» خلال القـرنـين الثـالث عشر والرابع عشر الميلاديين وحتى بعد زوال عظمة الميكادو، والـسـعي من خلال هذا التأثـير الى استنبـاط اسلوب من الـرسم يقـوم على اسـاس من ورقـة بطول ياردتين تقريباً وبعرض قدم واحد، يحاول الفنـان من خلال الـرسم عليها ان يسرد مقاطع من قصـة تعبيرية، تساعده فيه شفافية الالوان المـائيـة، والتي يحتاج الرسم بها الى قدرة تقنية عاليـة لا متنـاهيـة يستطيـع الفنان بهما من ان يتـجـاوز الـوقـوع في الاخطـاء التي لا يمكن تصحيحهـا، فاذا كان الـرسم بالالـوان الزيتية يفسـح للرسـام من الزمن ما يمكنه من التحليل والمـزج اللوني البطيء واعـادة التفكـير اثنـاء الـرسم، فالـرسم بالالـوان المائية هو على عكس ذلـك تمـامـاً، من حيث فرض الاحساس الآني بالـزمن ورصد المظاهر الخارجية بسرعة خاطفة لتأتي ضربـة الفـرشـاة الـدقيقـة موازية لرؤية المـوضـوع ومستجيبـة لمطاليبهـا وقـادرة على اقتنـاص ومضـات الـوحي المشـرقـة بلمحـات سريعة وهذا ما لا يمكن تحقيقه الا بدربة ومران شاقين يميزان الفنان الياباني ويؤكدان قدرته الادائية.

وتظـل حقـائق الاشيـاء بالنسبـة للفنـان اليـاباني تتداخل امام ناظريه وتمتزج بظلالها، وهـو اذ لا يمعن النظـر في وجـوه شخـوصـه لاكتشاف اسرار ومعاني كينونتهم انما يفعل ذلك ليكـون على مدى اقـرب من حقيقتهم الكليـة المنـدمجـة بكل خفايا الطبيعة وبحيث يكون كل شكـل رمـزاً لحقيقة اعمق، وهذا ما يضفي على تلك المنـاظر الطبيعية ورسوم الناس والحيوانات مثل هذا الحس الشعري، فلا نماذج تقتدى ولا ظلال لنمـاذج وان الحقيقة بالنسبة له هي رحلة الـوعي بينهمـا وتكثيف معطيـات تلك الرحلة في لحظة الاستلهام الرائعة.

واذا لم يكن لكـل المـوجـودات، ومن ضمنها الانسـان، حدود فاصلة فيمـا بينهـا، لم يكن بالمقابل هناك منظور محدد عند الفنان، فالبركان الكـامن في باطن الارض نكـاد نتلمسـه في تلك السحبـات والخطوط اللونية الملتفة على بعضها البعض وقد توزعتها جبال ووديان وبيوت وكأنها تذكرك به دومـاً، فحـدود الاشياء لا تبدأ بعينه لتنتهي بهـا، بل هي مزيج متداخل ما بين رؤيته العينيـة ورؤيتـه التخيلية لهـا، وهو ما يفترض شيـوع منظـورين رئيسيـين في غالبيـة الرسوم اليـابانية، هو الرسم بمنظور «عين الطائر» حيث



ناكاساوا روسيتسو (1754-1799) ـ نمر متوثب. حبر.

تلتقـط الاشكـال من زوايـاهـا الاكثر قدرة على تكثيف حضورها الذاتي في مقدمة الصورة او في آخـرهـا، وبصفـة خارجـة عن واقـع الشكل في المكـان المعـين، والـرسم بمنظـور «السقـوف المخلوعـة» حيث تمـتـزج الصـورة البصـريـة بالصورة الوهمية ليتواصل بين الصورتين تطور الموضوع بمرماه السردي والقصصي.

وبقـدر ما توحي اعمـال الفنـانين اليابانيين بالقـدرة الاعجـازيـة في الصنعـة الـدقيقـة والحـسـاسـة، كان يتحتم عليهم نسيـان تلك القدرة وهم يبدعون اعمالهم الفنية، بحيث يظل لعدم الوعي بها ان يسهم في ابراز الروح الحية في الاشكـال المرسومة وايصال ايحاءاتها الغنية الـذي يستـوجب مثـل ذلك التلاشيء في العمل، والانـدمـاج به، والا انعدم الاتصال الروحي ما بين قطبي العمـل الفني في المتفرج والمبدع، وان الـروح الملهمـة للفنـان لن يكون بمقدوها ـ كما يقـول «الن لامـير» ـ ان ترتـاح على اللوحة ما لم يكن الفنان الياباني قد ترك ليده وفرشاته مطلق الحـرية في العمل وبدون اي تدخل تفرضه عليه

ارادته الانسانية المتهمة بالضعف والانحلال، او اي اقحام واع لفكرة الموضوع، وان هذا الضرب من رسوم «السومّاي» وما تفرع عنه يحتفظ بامكانيته على اغناء الصور المتداعية في مخيلة المتفرج عبر ما يشبه حلم اليقظة المتبادل بين الطرفين. وما يمكن ان يؤخذ على فناني «السوماية المتأثرين والمتشبثين بالمفاهيم البوذية، قلة انتاجهم في البدء بسبب من اعتمادهم على ظروفهم النفسية الخاصة، واستعدادهم الروحي لاستقبال هبوط الوحي عليهم لابداع اللوحة الاكثر كمالاً، وهو الامر الذي ادى في النهاية الى استثمار الرغبة المتزايدة لاقتناء مثل هذه الصور واتساع مجال الاتجار بها، من قبل فنانين محترفين وصناع دقيقين ومهرة، سعوا لاستغلال الفرصة المواتية تجارياً وللتفنن في تزيينها وبهرجتها بالالوان العديدة، وقد ساعدتهم على ذلك موجة الرخاء التي عمت اليابان في فترات مختلفة، وميل الاثرياء والحكام الى تزيين دورهم وقصورهم بمزيد من تلك الاعمال، والى استحداث ما يناسبها من اساليب جديدة، فكان ان خرجت الصورة من اللوحة لتحتل المقاطع الجدارية الواسعة، والستائر ومختلف المجالات النفعية، حتى اوجدت الحاجة المتزايدة لاعمالهم ضرورة تشييد مدرسة «كانو» ليصار الى إعداد جمهور من الطلبة، الصناع، القادرين على تلبية الطلبات الدائمة، والسعي لتوسيع نطاق هذه الاعمال تجارياً، مما ادى في آخر المطاف الى انحطاط هذا الفن وتدهور مستوياته واتخامه بالالوان السمجة، او اغراقه في بحر من اللون الذهبي الفاقع بحيث لم يبق له ما يحفظ له اهميته غير الشهادة لقدرة الفنان الياباني الادائية وضربات فرشاته المعززة بالثقة العالية.

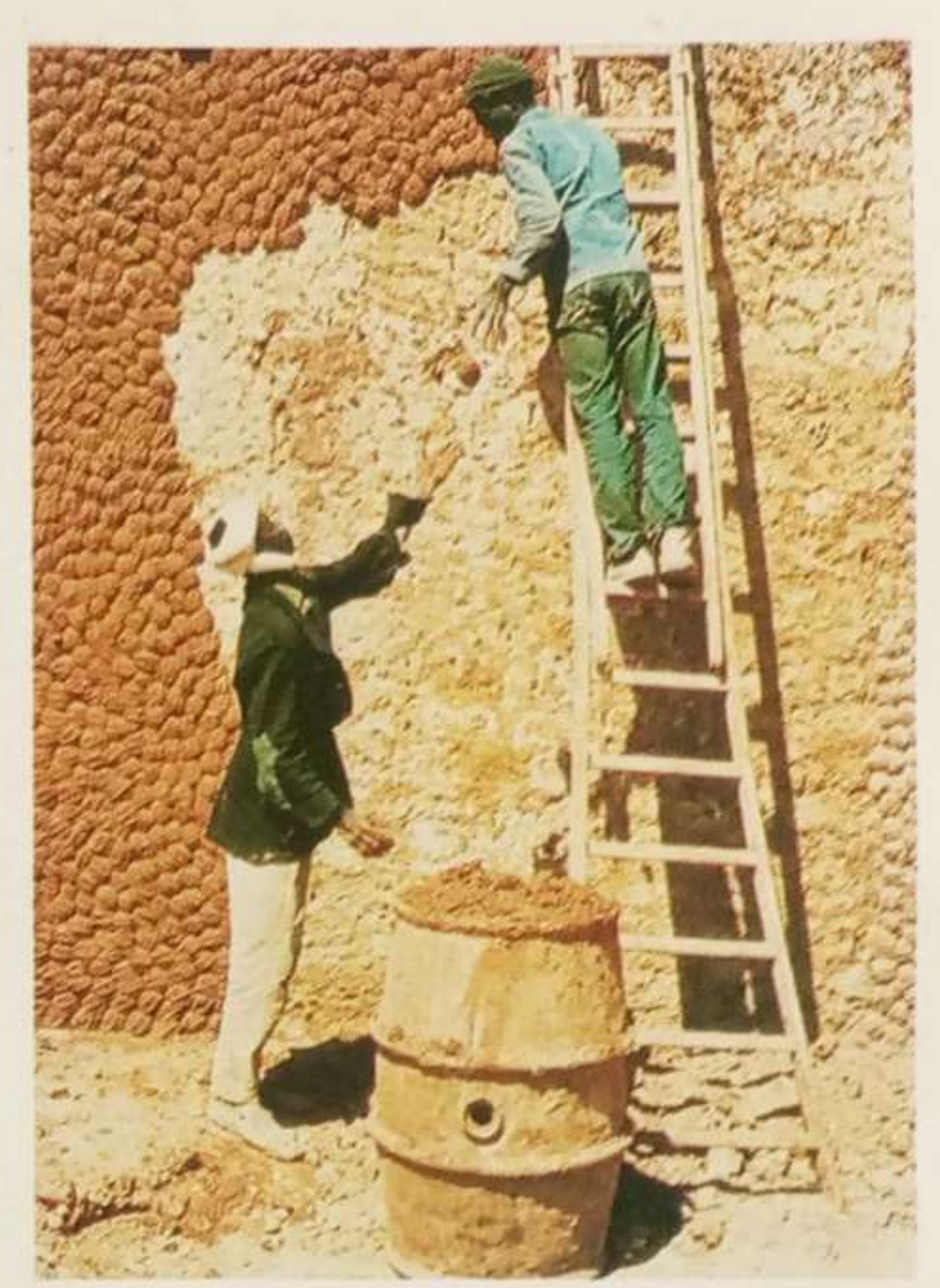
وبانحلال هذه المدرسة وتحولها ـ الذي لا يزال قائماً ـ الى فن تجاري قامت في اوائل القرن السابع عشر مدرسة فنية جديدة لقيت منذ ولادتها الكثير من الاهتمام الزائد بها وميل الناس اليها، وقد اطلقت على نفسها اسم «اوكي بويا» واعتمدت في برامج عملها ما دعته باستيحاءات الشكل الحر الذي يستوحي في الدرجة الاولى الحياة اليومية ويعبر عن مختلف الاجواء اليابانية المحلية في رصد لدقائق من صور الواقع التقليدي المتوارث عبر استعادات مستمرة لمقومات التراث الفني الياباني في الرسم من لون وحركة، وعن هذه المدرسة انبثقت فكرة الطبع الياباني الملون الذي لا يزال يغزو العالم، ويعتبر من السمات البارزة للفن الياباني، هذا الفن الذي اكد على ان الفنان الياباني بقدر ما كان صانعاً ماهراً كان له من طبيعته الغنية بالمظاهر الجمالية وحياته وتاريخه ما عزز من كونه رافداً مهماً في تاريخ الفنون التشكيلية العالمية المعاصرة، لانه عرف كيف يزاوج بين الصنعة والعفوية.

مايكل جورج . لندن

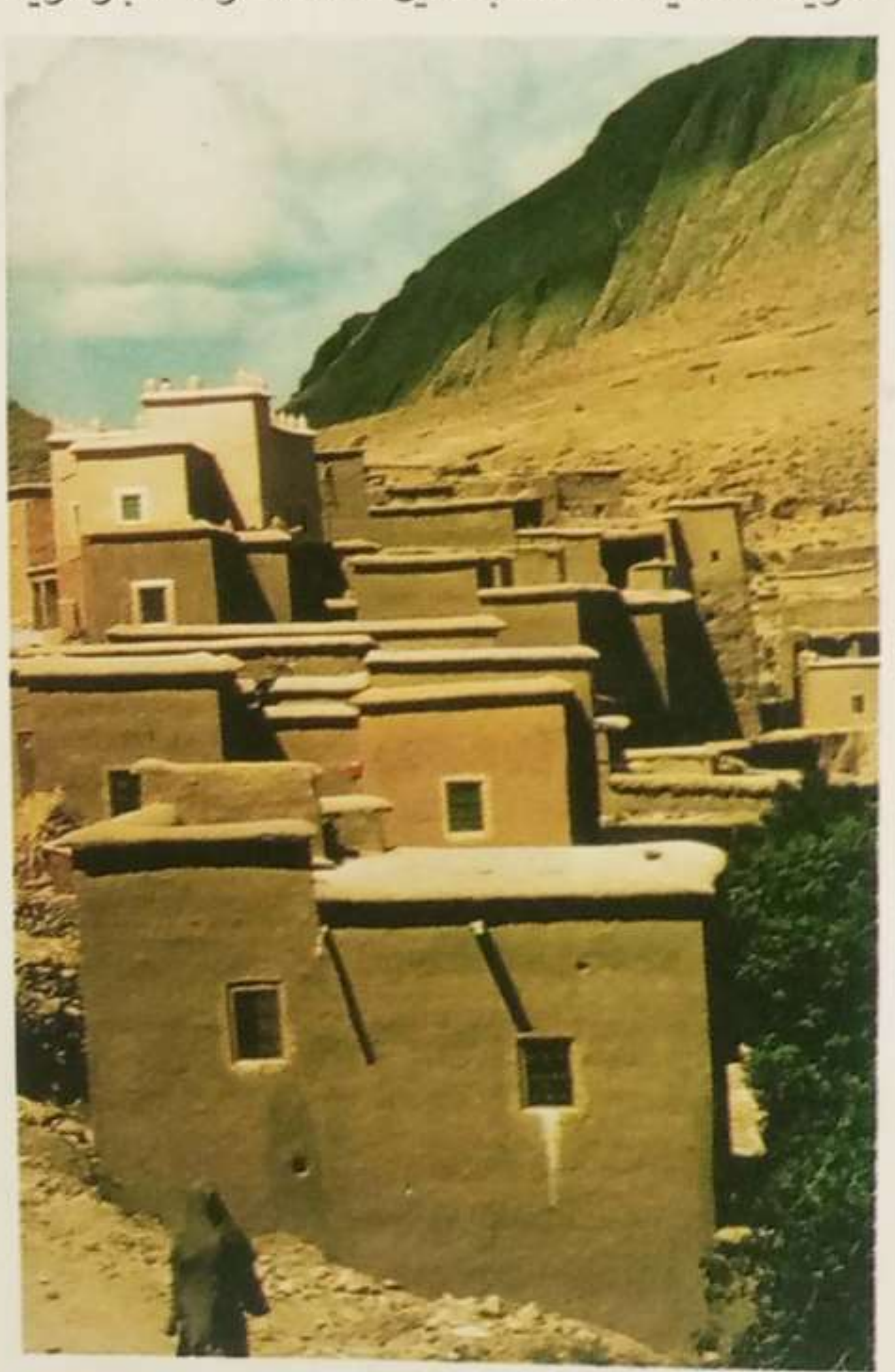


جوكين (رداء بأكمام قصيرة في فترة أيدو المتأخرة) من الحرير الازرق ومطرزة بالازهار والطيور.

كوسودا (رداء بأكمام قصيرة) من الساتان ومطرز بأزهار ـ فترة إيدو المبكرة.



طريقة تغطية الحائط بالطين ـ الصحراء الجزائرية



بيت ريفي في وادي في المغرب

واجهة بيت من اليمن الشمالية.

المعمار الطيني

باريس

قد تبدو الكلمة التي مهد بها المهندس المعماري «جان دوتيير» لمعرض «المعمار الطيني» الذي افتتح مؤخراً في ردهة «الخلق الصناعي» في مركز بومبيدو بباريس، على جانب كبير من الاختزال لاهميته بالنسبة للكثرين ممن اموا المعرض وتلمسوا وتحسسوا تلك الخصائص التعبيرية الدقيقة لمعمار نشأ منذ ما ينوف على عشرة آلاف سنة وتآلفت معه معايشة يومية وذاتية لها خصوصيتها، ونزوعها الحسي لان تصبح تلك الواجهات الطينية المزخرفة مرآة لواقع نفسي معين، فليس من المعقول ان يكون: «الدافع الرئيسي لاقامة معرض المعمار الطيني لم يأت بسبب من نزوة حنين عاطفي الى الماضي



منظر جوي لقرية في وادي دراغ ـ المغرب

بل بسبب ما نعاني من ازمة في الطاقة وارتفاع تكاليفها» فقط وعلى الاخص لدى مهندس كجون دوتيير ـ المشرف العام على تنظيم المعرض الذي استرجع عبر هذا المعرض سنوات من الجهد في البحث والتحقيق وعقد المقارنات واستعادة ذكرياته الخصبة لتأملاته الطويلة في الابنية المغربية طوال فترة مكوثه مسؤولاً عن الدراسات المعمارية في المغرب». وان الحنين الى الماضي، هو عند هذا المهندس كما عند الكثيرين غيره من مفكري وفناني وادباء هذا القرن، ظاهرة استوجبها اختلاط القيم وضياع المقاييس وقسوة الحدود وثقل الواقع الصناعي مما مدّ غير سبيل الى فنون البدائيين ورسوم الاطفال وحتى استلهام نزوات المجانين اللامنطقية بحثاً عن خصوصية الفرد في ادق واعمق ابعادها النفسية.

واذا كان ما يتواصل من احاديث المعماريين المعاصرين في العالم اليوم عن ضرورة العودة الى التراث المحلي وقيمه وجمالياته، لا يشخص المعمار الطيني، بصراحة، وسيلة للعودة الى التراث فانها ولا شك تلمح ضمناً بان تلك البيوت الطينية التي قام الانسان ببنائها بيديه دون مهندسين معماريين ولا تصاميم اكاديمية كانت اقرب الى نفسه وطبقاً لما يريد من بيته ان يكون لا كما يريد له المعماريون ان يعيش في قفص كونكريتي لبنايات شامخة معاصرة دون اي اهتمام يولى لحاجاته وعواطفه الشخصية، فالمهندس المعماري في يومنا هذا، وكما يقول حسن فتحي عندما يعالج مشكلة السكن بالنسبة للطبقات الفقيرة «يصمم بيتاً واحداً ويضيف الاصفار الى اليمين، فالبيت يتكرر بالالاف وذلك في نظري خطأ فادح وغير انساني، فمن الاجرام ان تعامل الافراد البشرية وكأنها كتلة واحدة، يجب ان تعامل كل عائلة وكل صاحب منزل وحتى كل فرد من افراد العائلة حسب رغباته وحاجاته الشخصية، وهذا لا يكون الا بتكريس المعمار كاداة خلاقة، واما الفن الآخر، وهو ليس فناً فليدرس في الجامعات».

هذه الحقيقة لا تنفي مطلقاً ان بعض ما يذكرنا حالياً بالمعمار الطيني، هو الحاجة المتزايدة لبناء قرابة خمسمائة مليون دار سكن خلال السنوات العشرين القادمة، وان مادة الطين هي المادة الوحيدة المتوفرة لسد مثل هذه الحاجة الملحة والرد الانجع لمثل هذه الاحتمالات، وانها السقف المستقبلي وهي، كما يقول «بول وبستر» في النشرة التي وزعتها «الاوبزرفر»: لا تقل متانة عن الاسمنت والمواد الاخرى المستخدمة في الابنية الحديثة، وان هذه المادة التراثية والتي استحدثتها البشرية في ابنيتها منذ آلاف السنين ترد اليوم على الاوربيين الذين سخروا منها واعتبروها من بعض ظواهر التخلف عندما تفرض عليهم ان يعودوا اليها ويبحثوا في امكاناتها في تقديم منازل صحية للانسان المعاصر، وان ما يقارب ثلث سكان القارات الخمس مازالوا، ومنذ تلك الحقب التاريخية الغائرة في القدم، يعيشون في بيوت طينية تطرح نفسها اليوم نماذج لبيوت المستقبل القريب.

فان مادة الطين وبسبب من توفرها بكثرة فهي بالتالي ذات اثمان زهيدة، وان الثلاثين نموذجاً التي قدمها جان دوتيير في هذا المعرض لمشاريع المدن الجديدة تؤكد ان البيت الطيني هو بيت رخيص الكلفة وصحي ويمكن ان يكون بديلا متطوراً للابنية المشيدة بالاسمنت والآجر، وانها بالاضافة الى ذلك كثيرة القرب من المشاعر الانسانية لقدرتها على التكييف لها باستمرار من ناحية، ولتأصلها في تقاليد من جذور عريقة في الزخارف والفنون الشعبية، اضف الى ذلك القدرة التي تميز الطين بتآلفه مع اي تغير في الطقس فهو يدخر الدفء ويعادل ما بين المحيط الخارجي للانسان ومحيطه الداخلي مما سيوفر بلا شك الكثير من تكاليف وسائل التدفئة الحديثة بامكانيته على امتصاص الحرارة من الخارج ويحول بذلك دون تسرب البرودة الى الداخل، كذلك بقدرته على امتصاص الرطوبة من جدران الدار.

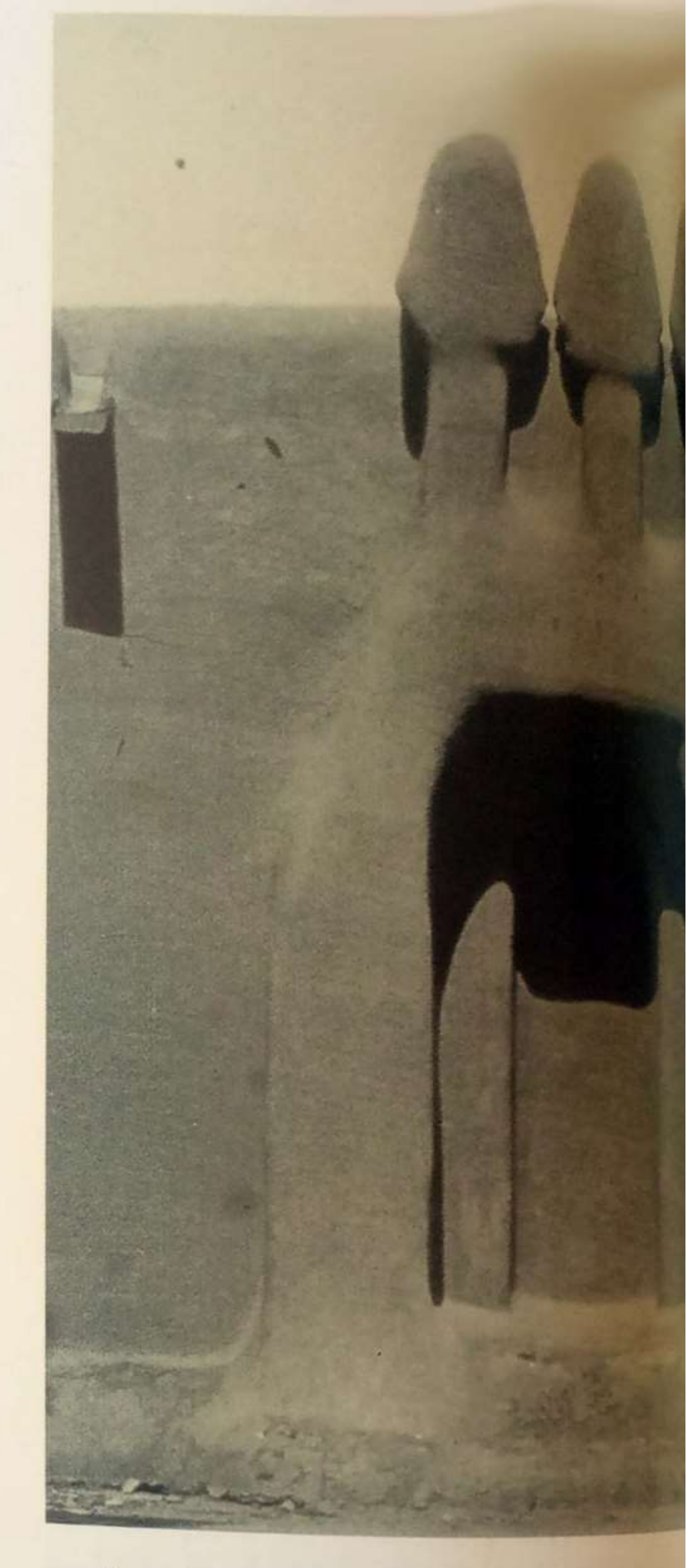
فلا غرابة اذن من ان يسعى حالياً قرابة خمسة عشر مهندساً معمارياً لاقامة قرية نموذجية في بلدة «ايل دابو» الواقعة بين غرونوبل وليون، توجز تطلعاتهم في تحقيق مدينة عصرية مبنية من الطين، وقد عرض في هذا المعرض نموذج لبيوتها التي رأى فيها غير واحد من الاخصائيين، بانها ستفتح طريقاً واسعة لبناء الكثير من القرى المماثلة التي رغم بساطتها ورخصها ستفي بتلبية حاجات انسان هذا القرن المعقدة وتتواصل في ذات الوقت ومن خلال هذه النماذج مع اولى المدن التاريخية التي عرفتها البشرية كجرش وبابل.

ومحاولة القرية النموذجية الفرنسية سبقتها محاولتان كانت اولاهما في فرنسا ايضاً، على يد المهندس «كوانترو» في القرن الثامن عشر، الذي

بيت بني عام 1961 بالطريقة التقليدية ـ نايجر



ضريح رضا خوجه ـ افغانستان



يعود اليه الفضل في التنبيه الى اهمية هذه البيوت وخصائصها المتفاضلة على غيرها من البيوت المشيدة بالسمنت والآجر، بقدرتها على التطور بحيث يكون لها ان تسد اشكالات وحاجات التزايد السكاني في العالم ضمن رؤية معاصرة تفترض قيام اصول لهندسة معمارية ذات طراز عصري، ولعل للفترة التي عاشها هذا المهندس في المغرب العربي اثرها في تنمية افكاره وتطلعاته في هذا المجال، والتي انجز خلال حياته من تلك النماذج المعمارية ما نيف على الخمسين نموذجاً، وقد استعمل في عدد منها انواعاً من المواد الاخرى الى جانب الطين كالقرميد مثلاً.



غرفة استقبال في بيت سعودي

كما عرفت مصر بعد مائة وستة عشر عاماً من محاولة «كوانترو» جهداً مشرفاً، في اعتماد الطين لبناء البيوت والمرافق الاجتماعية، ذلك هو جهد المهندس المصري حسن فتحي الذي ادرك بعمق ودقة واقع الفلاح المصري، وامكانيته على تطويع مادة الطين تباعاً لحاجاته ونتيجة طبيعية لطول ممارسته التراثية معها، ففي قرية «الگورنا» التي اشرف على تشييدها وجسد فيها احلامه في اقامة قرية كاملة ببيوتها ومستشفياتها ومدارسها من الطين، محاولاً من خلال ذلك ان يعمق من تلك العلاقة الحميمة ما بين الانسان ومحيطه السكني «فالدار هي قوقعة الانسان وهي الثوب الذي يغطي عريه وهي مرآة لعقليته، هي مكان احلامه، وانها كصدفة الحلزون، فالجانب الحيوي الطري يفرز الكاربونات الكلسية ومتى افرزت إتحدت مع العناصر الطبيعية، وهذا ما يعطي للصدفة شكلا لولبيا، حلزنياً، والجزء المتكلس الميت يرجع ويلتصق بالحزء الحيوي الذي يهبه الشكل».

والغريب ان كلا من المهندسين، المصري والفرنسي قد حققا الكثير من شهرتهما خارج بلديهما، فكوانترو عاش ردحاً من حياته في انكلترا التي رحبت بنشاطاته وما فتح فيها من معاهد هندسية قامت بالتبشير بارائه وافكاره عن امكانيات الطين الهائلة في المجال المعماري، وقل مثل ذلك بالنسبة لحسن فتحي وابحاثه ومؤلفاته ونموذج سقفه الطيني للمسجد الذي شيده في امريكا في صحراء نيومكسيكو وبلغ سمك جدرانه الطينية 75 سم للمحافظة على الدفء شتاءاً والبرودة صيفاً، ويسعى ويلح فتحي لان ينجز بناء القرية الاسلامية الطينية المحيطة به والتي اطلق عليها اسم دار السلام بعد ان اتم وضع تصاميمها كاملة، فقد كان موضع اعجاب كبير، باثر من كونه ادرك كيف يفاد من تراث وطنه، وكيف يقف بوجه تلك الدهشة الساذجة التي سيطرت على العالم الثالث، ادباً وفناً ومعماراً، وانعكست على شكل موجات من التقليد البليد لكل ما هو اجنبي، في الساعة التي كان فيها الاوربي يشعر بثقل وطأة حضارته وجمودها ولا يجل اية محاولة لتقليدها «فليس من المعقول ان تشيّد بيتاً شرقياً في اوربا او بيتاً اوربياً في الصحراء.. ان واقع المناخ المحلي له ان يفرض طراز البيت، ومن الخطأ نقل الافكار من بلد الى بلد آخر دون اخذ المتطلبات المحلية بنظر الاعتبار».

التقدير الذي لقيته اعماله ودراساته جاء من كونه ادرك ان الابداع لا يتأتى الا بأثر من احساس المبدع بضرورة تعميق وعيه بتراثه من ناحية وبمعاصرته من ناحية اخرى، فهو اذ يعي ان هذه المادة المبتذلة لكثرة توفرها في الطبيعة، استطاعت ان تحفظ لنا وتتواصل مع الكثير من القيم الجمالية المعمارية الرائعة في التاريخ منذ عهود مصر القديمة، وسومر وبابل وجنائنها المعلقة وزاقوراتها وبرجها الذي ارتفع الى قرابة تسعين متراً، يدرك ايضا ان مثل تلك النماذج تفتح مجال الرؤية لامكانات اكبر في هذا العصر الحديث المتطور، انطلاقاً من تعميق دراساتنا للمعمار الطيني في المغرب العربي واليمن والهند والصين وامريكا الشمالية وبيوت هنودها، وما كان لكل حضارة من تلك الحضارات ان عكست من القيم الجمالية حسب رؤيتها وطقوس حياتها وايقاعها اليومي عبر وسائل تشييدها لدور طينية وما استوجبت من زخارف داخلية وخارجيه على جانب كبير من الغنى والتنوع، وما ابدعت من ادوات نفعية كالاباريق والصحون المكتظة بالالوان والاشكال المختلفة.

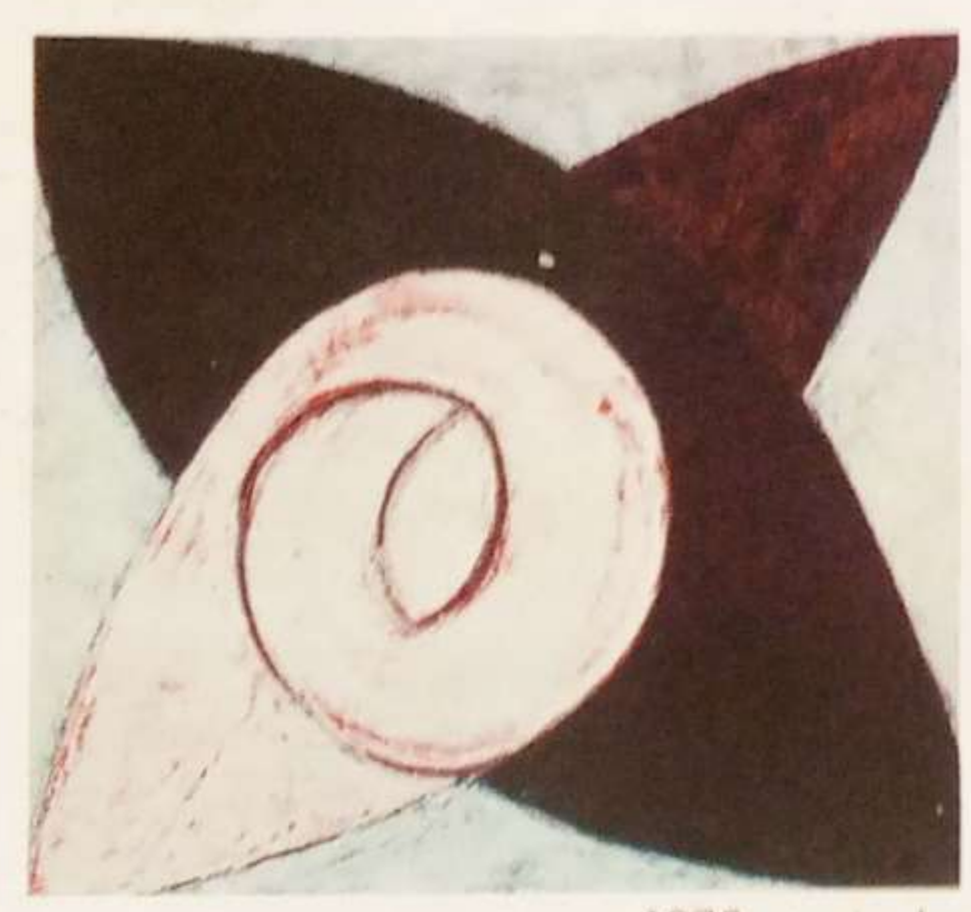
وقد مدّ هذا المعمار البدائي باثره الى ابنية المعابد والمساجد والنصب التذكارية، والروائع التاريخية كاهرامات مصر وسور الصين الشهير الذي شيد في القرن الثالث قبل الميلاد ومدينة «جرش».. وقد استعمل الطين ايضا في بناء السدود ومساكن الجيوش المتنقلة ومخازن الاعتدة والحبوب، ولم يستطع الجيش الاميركي ان يستغني عنه في بناء ثكنات جنوده ومطارات طائراته خلال الحرب العالمية الثانية، فيلتقي رغم ما وراءه من تقنيات وصناعة متطورة، بسدود هينبل الحربية ومخازن اسلحة جيشه التي شيدها قبل ثلاثة قرون من الميلاد.

ان يفتح القرن العشرون عينيه على اتساعهما لتفحص المدن الطينية في نايجيريا والمغرب والعراق وليبيا وما لحقها من زخارف هندسية وتشكيلات عفوية، ثم ما عرفت من اشكال دائرية متميزة بطابعها الحسي، انما يفتح عينيه على متحف رائع حتى لتكاد تلك الاثار المتواصلة ان تصبح سفراً تاريخياً لحضارات الانسان منذ ان خرج من الكهف، وعلى الاخص حضارة وفن الانسان الافريقي والعربي والشرق اوسطي بصورة عامة والذي اجترح له من الطين ما يعكس نظرته للحياة ومجمل رغباته الحسية فيها.

لقد حفلت «ردهة الخلق الصناعي» في مركز بومبيدو، وفي غالبية معروضاتها بالواجهات الطينية المزخرفة والملونة في العديد من اقطار الوطن العربي كالمغرب واليمن والعراق والسعودية والجزائر، ونخبة من المدن الاسلامية في افريقيا وشرق اسيا، مضيفة بذلك الى تراثنا العريق تراثاً جديداً سيكون له ان يغني حضارات الاجيال القادمة.

بعد باريس سيواصل هذا المعرض رحلته الى عدد من العواصم العالمية الكبرى قبل ان ينتقل الى امريكا، وستستمر هذه الرحلة طوال عامي 1982 و 1983

نهى سمارة . باريس



بيل ينسن ,1976

فن السبعينات الأمريكي

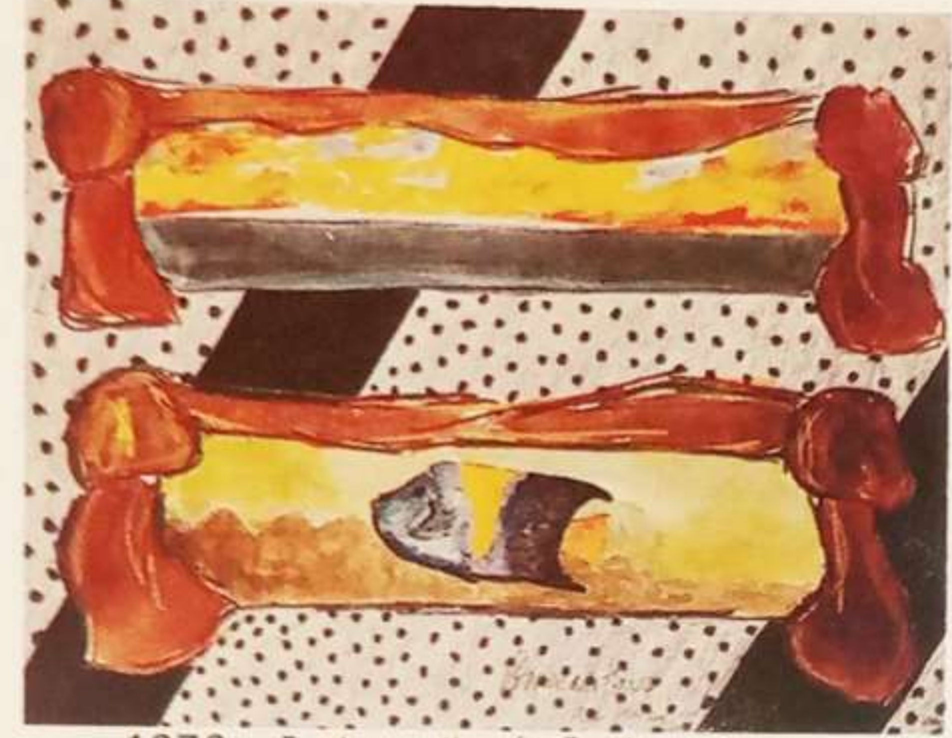
وارشو

عومل هذا المعرض الذي اقيم في وارشو في الفترة الاخيرة كاستعراض نظمه المتحف الجديد في نيويورك، لما انجزه الجيل الذي جاء بعد راوشنبرغ ودي كونينغ وممثلو هذا الجيل كانوا اربعين في معرض وارشو وبعضهم لا يعرف خارج بلاده. وطبيعي ان تصوير السبعينات الامريكي لا يعرف التجانس الاسلوبي. فتعدد الاساليب وسبل التحسس والمصادر والتقنيات والمواقف في هذا التصوير تصعب من العثور على «موتيف» او اسلوب معروف لدينا. اما اللوحة الاخرى التي تقترح الجديد فتبقى غريبة علينا واكيد ان هذا حكم لا يحتمل التعميم..

كان التصوير الامريكي في السبعينات يسمى بفن (التيار الرئيسي) وهو اصطلاح ابتكره كليمنت فرينبرغ (راجع كتابه Art and Culture الصادر في عام 1961 في بوسطن). وكان مجموعة مقالات في النقد الذي وجد ان التصوير كحقل خلق محدد يمضي صوب الانفصال عن تقاليد الحقول الاخرى كالمسرح والفوتوغرافيا او الادب والتي كلها غريبة على التصوير. واعلن ان هدف التصوير الحديث ينبغي ان يكون التعامل مع البعدين (العرض والطول) ونبذ الايهام البصري، والتأكيد على شكل الارضية.. اما السبعينات الامريكية فكانت تعني الانصراف عن الاشكال الاولية والبسيطة. ورافق ذلك الاحساس بان ليس هناك من (تيار رئيسي) او اسلوب سائد يكون اهم من البقية وهكذا كان التصوير الجديد متميزا بالاستقطاب الفردي حيث تجنب المصورون تقليد الالتحاق بالمدارس او التجمهر والانضواء تحت اسلوب مشترك. واكيد ان هناك استثناءات دائما. وعامة كان نموذج (الاستاذ القديم) ملقى جانبا وكما يلاحظ عامة



جيم نات ـ إنتباه ! هذا أمر هام ـ 1977



ري مورتون ـ دراسة لأعمال منطقية ـ 1976

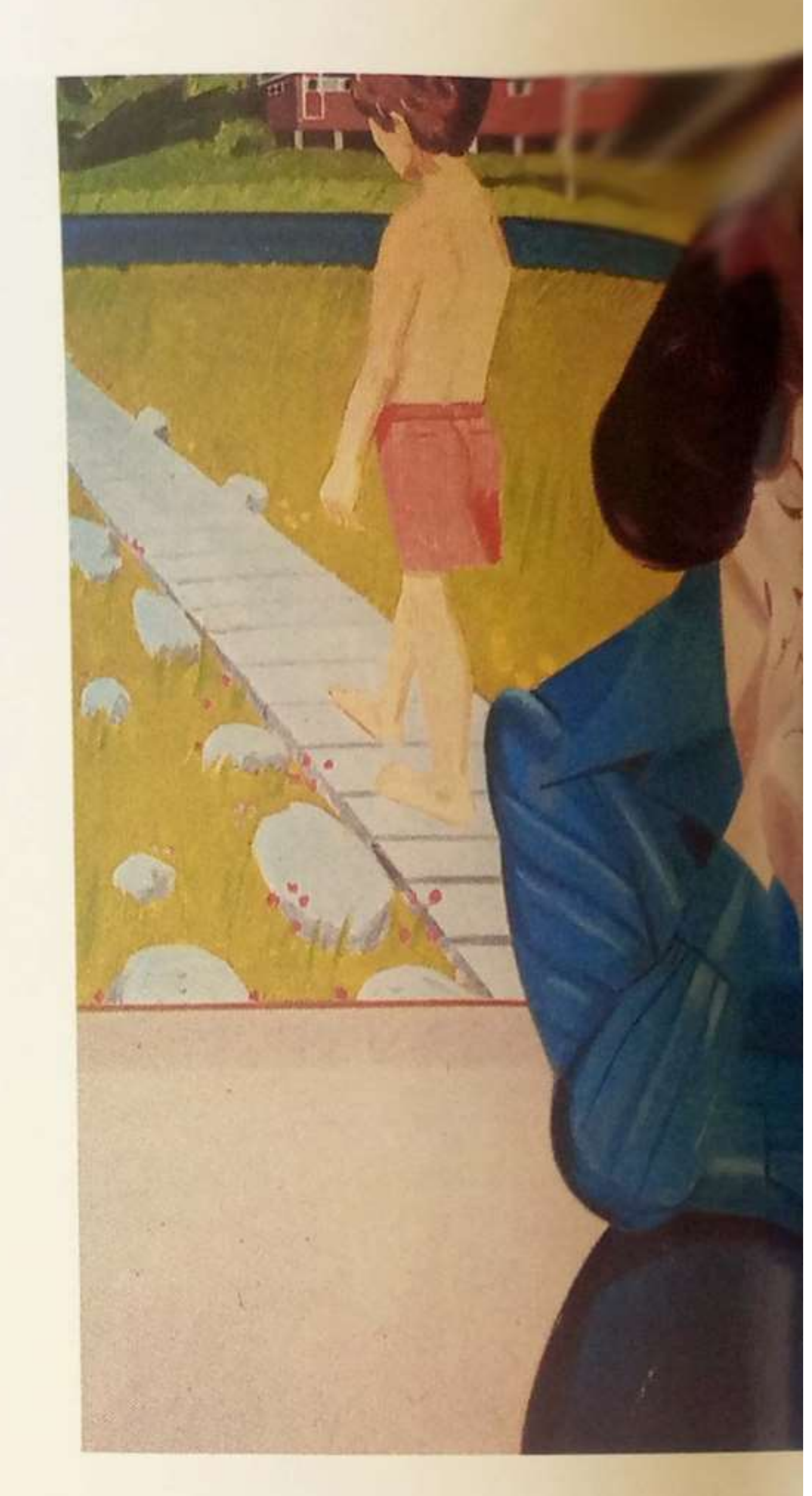
فالمصورون الامريكان جمعتهم في السبعينات الصلة الجغرافية وليس الاخرى الاسلوبية او الايدولوجية فالعقد، كما قلت، كان عقد المواقف الفردية غير المهادنة وليس عقد النجاح او التمسك بمبادىء (الفن الرفيع).

كذلك لوحظ في ستينات التصوير الامريكي ان العمل الفني الهام ينبغي ان يملك حجمه الكبير وفي السبعينات حصل العكس فالحجم الصغير له مزية الخصوصية. واللوحات بهذا الحجم وجدوها تعمق التواصل الشخصي فالاستقبال البصري لمثل هذه المصغرات التصويرية يولد لدى المتلقي علاقة ذات نسيج خصوصي لا يجدها عند الوقوف امام (جدار) الالوان والاشكال والذي تكونه اللوحة من الحجم الكبير. الا ان جيل السبعينات عاد الى التنوع الحجمي ايضا. كذلك يلاحظ ان عددا من المصورين يعامل تلوينه على الورق كشكل اساسي للتعبير واجدا في ذلك عملا يهدف خلق اشياء تخضع لمعايير الصور او المنحوتات والواقع انه يصعب اليوم حسم مسألة تبعية هذه الاعمال. فهل تخضع هي لمعايير التصوير ام الرسم ام النحت؟ والحال نفسه اصبح مع تعريف ما يلون وحتى ان كان على القماشة التقليدية. فبعض المصوريين يضع الاصباغ بسمك وغزارة وبابعاد ثلاثة كأنه يصنع نحتا بارزا، والاخرون يستخدمون مواد غير فنية كالاطعمة والاخرى البلاستيكية مزيلين كل اثر ليد الفنان.



اليكس كاتز ـ الضوء ـ رقم 2 - 1975

وعامة فالتصوير الامريكي في السبعين يمثل معاودة الاهتمام بالبدائية مما تبين في الخشونة وتلك العجالة في اسلوب التلوين ال يذكرنا بالتجريد التعبيري من الاربعين والخمسينات (جاكسون بولوك مثلا). والبعض يجد في هذه البدائية اسلوبا آخر لردود الافع ازاء تصوير الستينات المنمق والناعم والمحر من الانفعال، او مواصلة لتقاليد الفولكلو الامريكي التي نهل منها فنانون كثيرو فالعفوية والمباشرة ومعاملة الموضوع الموجز التي يتميز بها الفن الشعبي تكون جاذبا قويا ففي التلوين لا يجهد الفنان، اليوم، في التقديم الدقيق او نقل التصورات مما يذكر احيانا بالاعمال البدائية التي يكون فيها هذا الموضوع او ذاك قائما بوظيفة البلاغة المرئية. وغالبا ما يكون الموضوع او (الموتيف) او صورة شيء ما، مادة قائمة في المركز، وسط حقل كبير يذكرنا اسلوب التنفيذ الخشن وغير المحروم من الخراقة، بأساليب التلوين لدى الاطفال او الرسوم البسيطة في مغارات الاقوام البدائية. والفنانون المعاصرون لا يعتنون شأن الفنانين الشعبيين والحرفيين البدائيين، بالوحدة الاسلوبية لاعمالهم. والفارق الوحيد بين الاثنين هو ان الفنان الشعبي لا يعي مسألة انه مؤلف وهناك عدد من الباحثين يجد ان الاسباب في اتباع الفنان المعاصر لهذه السبل، تكون عديدة بينها الاعتقاد بان التغييرات في الموضوع تسبب جذريا التغيرات في الشكل، وان الفنان يمكن ان



ينتفع من اية اساليب في التعبير وحتى ان كانت متعارضة فيما بينها او ان التعبير الصادق عن الاحساس يمكن ان يملك وجوها شتى. ولا شك ان التحولات الفجائية في الاسلوب والتقنية والحجوم في عمل فنان واحد تصعب امر التثبت من الاصالة. ولربما مع مرور الزمن تصبح هذه التحولات او احوال التعارض ما يميز عمل الفنان. وبالنسبة لاكثرية الفنانين كف التماسك الاسلوبي عن ان يكون قصدا وطموحا. فبدل ذلك اختار الفنان الحرية والمجازفة..

ان النزعة الظاهرة في التصوير الامريكي وخاصة القادم من المراكز غير الكبيرة هي الحكاية (بالمعنى المجازي طبعا) وهذا التصوير نشأ بصورة طبيعية من تقاليد النقل الشفوي للتأريخ والتي يعتبرها الامريكان جزء من تقاليد ثقافتهم الشعبية او الشائعة. فالفنانون الذين يعيشون في تلك المناطق البعيدة وشبه المنسية يزنون اعمالهم بمعايير اخرى، غير جمالية او شكلية. فهم يلجأون الى التشبيهات البلاغية ورواية القصص عن حياتهم وعملهم. وغالباً ما يمزجون الفكاهة والسخرية بمواضيعهم. وعدد من النقاد يفسر بذلك تلك اللهجة الحية والمباشرة في تلك الاعمال التي تبدو كأنها موجهة ضد مفهوم (الفن الرفيع).

يعود تصوير السبعينات هذا الى مصدرين الفولكلور والسريالية. وهذا دفع النقاد الى القول بأنه تصوير كان يمثل التقاليد الرومانتيكية وليس الكلاسية او الشكلية والتي اخذ بها الجيل السابق ويمكن القول ان البعد الهام لفن السبعينات هو انه ليس مجموعة خصائص شكلية بل موقف نابع من الاعتقاد بأن جوهر الفن نعثر عليه خارج منطقة الاستيتيكا وفي منطقة النشاط الذهني. كذلك كان التقدير الاعلى من نصيب تلك الاعمال التي لم تملك الصلة بالفنون الاخرى. فحينها ساد مفهوم التصوير (النقي) حيث كان اجتياز حدود الفنون الاخرى امرا يطعن استقلالية التصوير. وهذا كان في السبعينات. اما اليوم فاكثرية الفنانين الامريكان تمارس التجريب في حقول قديمة واخرى جديدة - الفيديو والفوتوغرافيا والفلم والمسرح الخ. فهذا الفنان يعمل في شتى الحقول وبشتى الاساليب محاولا التدليل على ان ما يريد قوله يمكن ان يتحقق عند اجتياز حدود التصوير ذاته.

ويقول الناقد الامريكي المذكور ان نقاد امريكا وفنانينها تعرضوا لتأثيرات من الكتاب التجريبيين في حقول سايكولوجيا الطفل وعلم الالسن والانثروبولوجيا والعلوم البحتة. فهؤلاء الكتاب يزودونهم بالمصادر والقضايا التي تتحول على يدهم الى قضايا اساسية لا حياة للتصوير بدونها.. واكيد ان نظريات علماء امثال جان بياجيه المتخصص بسايكولوجيا الطفل او الانثروبولوجي كلود ليفي - شتراوس، لا تقبل او تطبق مباشرة في اعمال المصورين الا ان اهتمام هؤلاء بها وانسحارهم بهذه الابنية النظرية أمر ملموس للغاية. ولا شك ان تفسير هذا الموقف يوجد في نزوع فنان اليوم الى التنوع في سبل التعرف الاوسع على العالم كفحص مسألة التقبل السايكولوجي او تطور وعي الطفل او تنظيم مسائل الزمان والمكان في الثقافات الاخرى او قضايا اللغة وكيف تؤثر على ادراكنا للعالم. ان اهمية الاشكال البدائية والبحث العلمي لمشاكل الزمان والمكان في عالم ذي ابعاد اربعة ثم المعنى الانثولوجي لعناصر معينة في المعمار او الاسطورة او الطقوس او الغيبيات في الثقافات غير اللاتينية قد اغنت فناني امريكا (ونقادها ايضا!) ووفرت لهم كشافات ضوء ذات نوعية جديدة تعينهم في توغلهم المهووس في الاعماق..

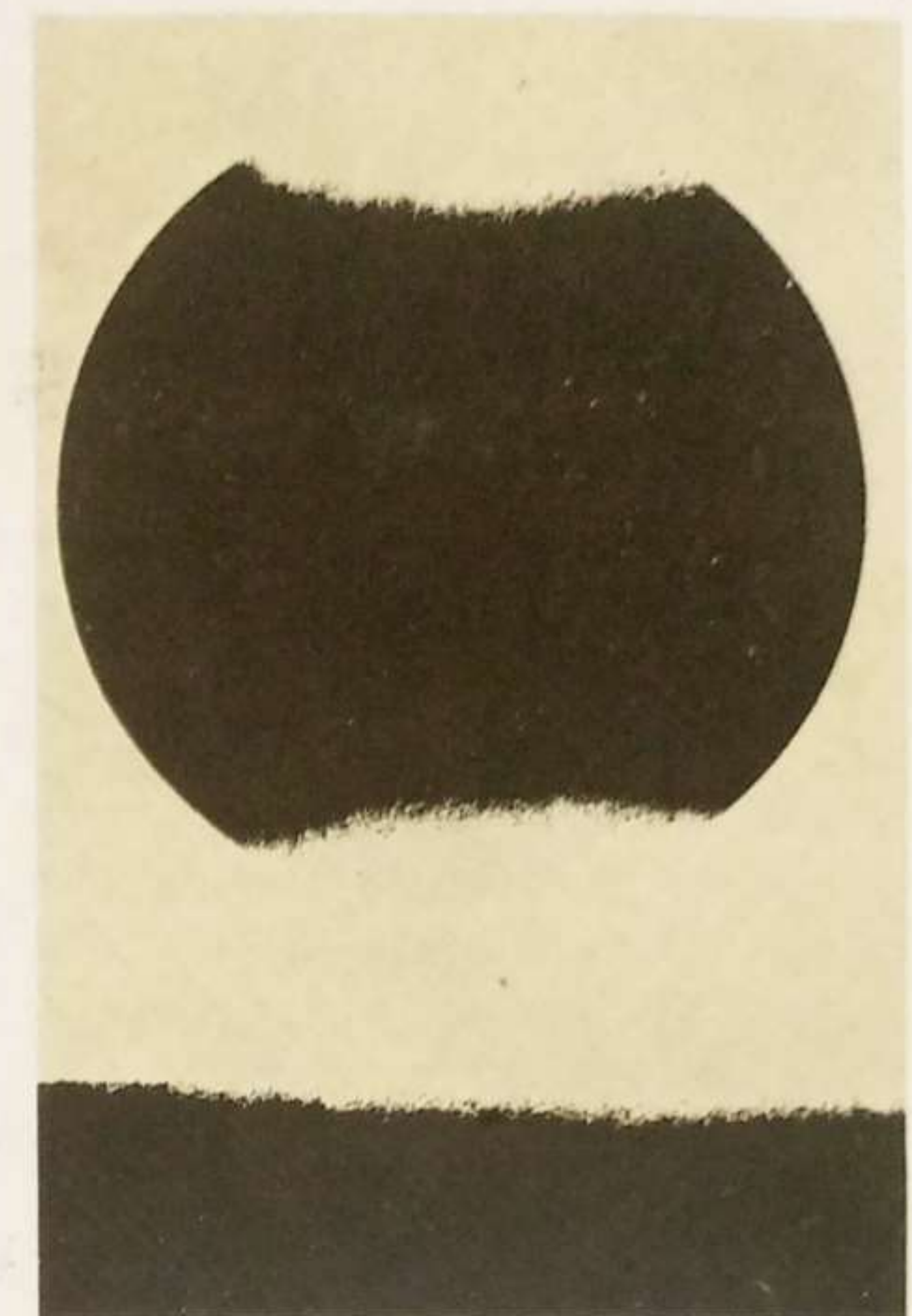
وكان مارشال ماكلوهان الذي تخصص في قضية تأثير وسائط الاعلام الجماعي على المجتمع الامريكي قد لفت الانتباه الى ان طريقة عصرنا هي استخدام اكثر من نموذج واحد في البحث. وما اسماه بتقنية (الحكم المعلق) هو اكتشاف القرن العشرين في حين ان تقنية القرن الماضي كان الاختراع او الابتكار. وهذه المسكة البلاغية يستخدمها احد منظمي المعرض الامريكي في وارشو حين يريد التدليل على ان لا شيء هناك غير (الاحكام المعلقة) التي هي في جميع الاحوال ليست بالكاملة. فالفنانون لا يملكون هدفا واحدا. كذلك ليس هناك «تقدم» وخط للتطور يسمح بمتابعة تحولات تصوير السبعينات هذا.

وكان النقد البولندي موحد الرأي والموقف ازاء المعرض الامريكي: انه معرض لفن الاقاليم!. فقد توقعوا ان يحمل المعرض الصفة التمثيلية قبل كل شيء. وبعبارة اخرى فما عرض في وارشو كان اعمالا لفنانين من شتى الدرجات. واحد النقاد فسر خيبة الامل التي احدثها المعرض بكون لوحاته تعكس اوضاع الفن الغربي عامة والذي تتحكم به قوانين اخرى. فالمصور الامريكي يأخذ بنظر الاعتبار النزعات والميول والاذواق السائدة في عالم التجارة بالاعمال الفنية، وجاليرياته. ووجد ناقد آخر ان ما كان الاهم في تصوير السبعينات الامريكي هو ليس اللوحات بل (تلك الاوضاع البصرية والاخرى الانطباعية) التي لا يمكن نقلها الى مكان آخر.

فالفنانون الامريكان ومعهم (ان لم يكن في مقدمتهم) جوقة النقاد والمنظرين اعلنوا انهم دخلوا (عصر ما بعد المودرنزم) حيث امتنعوا عن (الإنتاج) وتبادل ما اسموه بالمواد الفنية، وحينها عج المكان بشتى الاستعراضات والتظاهرات لممثلي ما يسمى بنزعة (ضد الفن). الا ان المعرض الامريكي حوى النزعة الاخرى التي تمثل القطب الاخر - التي لم تكن ممثلة في المعرض بالصورة المناسبة. فقد كانت هناك لوحة واحدة فقط الى جانب عملين جرافيكيين يمثلان بصورة ضعيفة هذه المدرسة الجديدة. كذلك فـ(اقليمية) المعرض جاءت نتيجة الصعوبة القائمة في حشر اولئك المصورين في التيار الرئيسي للتصوير الامريكي الذي تحدد سماته ونزعاته المراكز الفنية الكبرى وقوانين التجارة ايضا وكما يقول الناقد الامريكي مارك ستيفنس في مقالة نشرها في مجلة (نيوزويك) ان مصوري الاقاليم لا يكترثون بحكم بعدهم عن نيويورك بـ(ستراتيجية الخطوة التالية).

ولعل خيبة الامل الاكبر، هنا، لقيها فوتشيخ سكرود وزكي ناقد مجلة (بروجيكت) الفنية البولندية المعروفة فبرأيه كانت الاعمال المعروضة تتميز بالعادية وليس هناك ما يقترح الجدة. كذلك ينتقد قوميسار المعرض وهو المصور الامريكي والناقد المعروف دوغلاس ديفيز على عدم اتخاذه موقفاً محدداً وواضحاً ازاء المعروضات. وما يتفق عليه الكثيرون مع هذا الناقد البولندي هو ان المعرض لم يدعم بالمعطيات الوافية عن فنانيه. فالناقد والزائر يميلان والحالة هذه الى الاخذ بالانطباع الذاتي حيث يسوح المرء حدسيا مع هذه اللوحة او تلك. فهنا اكتشاف لفرح طفولي متكلف واخر لربط تقاليد المشهد الطبيعي الامريكية بالتقنيات المعاصرة او هناك البدائية المحورة او العودة الى (الوحشية). كذلك لاحظنا جميعا ان السيادة ليست لأسلوب واحد..

عدنان مبارك . وارشو

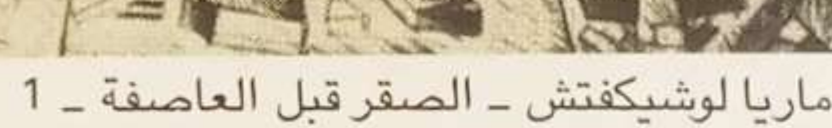


رومان أرتيموفسكي ـ إشارة 2x .

معرض الكرافيك البولندي

وارشو





ماريا لوشيكفتش ـ الصقر قبل العاصفة ـ 1

اقيم في الفترة الاخيرة في قاعة (زاخينتا) المشهور في وارشو، المعرض الجرافيكي السنوي لعموم بولندا. وكان التاسع. واختاروا لمعرض هذه السنة اسما مركبا: الانفعال ـ الصواب ـ الواقعة. ويبدو ان هذا الشعار قد طرح بعد تمحيص طويل لمعاني الكلمات الثلاث ـ القاموسية والشائعة معا.

وطبيعي ان التعامل جرى هنا مع الاصل اللاتيني. فعن الانفعال يقول القاموس انها تعني الاثارة القوية والاضطراب الداخلي والمعاناة الشعورية الشديدة. اما مسؤول المعرض فيقول ان ما نفهمه حدسا من كلمة الانفعال هو العلاقة الشعورية بالعالم وحوافزه. كذلك تملك كلمة الصواب (واصلها اللاتيني يعني كلمة العقل) معاني عدة. مثلا يمكن ان تعنى صحة وجهة النظر والرأى والموقف والتصرف ويمكن ان تكون ـ والقول ثانيةً لمسؤول المعرض ـ برهانا يدلل على صواب احدهم او سبب مبرر او قدر مقرر لشيء ما (في الفلسفة) او جملة تكون حقيقتها شرطا يكفي للاعتراف بحقيقية جملة اخرى. الا ان التفسير المفضل لدى هذا المسؤول هو الذي يجعلها قريبة من المنحى العقلاني او معتمدة على العقل. ولننتقل الان الى كلمة الواقعة!. انها كل ما دخل او يدخل الواقع او انها الحادثة او الظاهرة أو العرض او الفعل أو حالة محددة للشيء. وهنا لا مجال للخلاف بين صياغة القاموس والاخرى التي يستخدمها المسؤول الذي دعانا جميعا الى ان ننتبه الى امكانية التعامل مع العالم الخارجي ومظهره وقوانينه اومع احوال المعاناة والمواقف الذاتية من خلال (الانفعال والصواب والواقعة).

وفي الواقع كان شعار المعرض اقتراحا موجها الى الفنانين يخص اختيار احد السبل الثلاثة في تنفيذ الجرافيك المخصص للمعرض. وكانت النتيجة كالاتي، من مجموع 96 فنانا اسهم في المعرض اختار 38 منهم سبيل الانفعال حيث صاغوا من خلال الكلمة اشكالا للتعبير متباينة للغاية. واكيد ان الكلمة غير دقيقة. فهي قد تشمل التعامل مع الاشياء المرئية والصور المخلوقة وحالة التوتر الناشئة لدى الفنان نتيجة عملية الخلق. وكان هناك 15 فنانا فقط اختار (الصواب). والغريب انه ليس كلهم من صنف المؤمنين بـ(1 + 1 = 2). فغالباً ما فهموا (الصواب) كتقديم لموقف او اعتقاد شخصي. وفيما يخص (الواقعة) فقد كانت من نصيب 14 فنانا. وهنا حصل التباين او التنوع ايضا. فاحيانا تكون (الواقعة) لديهم تسجيلا او كشفا للعلاقة بأشياء ملموسة او احداث خارجية، وفي احوال اخرى كانت تعني تحديدا لمعاناة ملموسة او اخرى اصبحت قائمة بفضل تدخل الفنا.

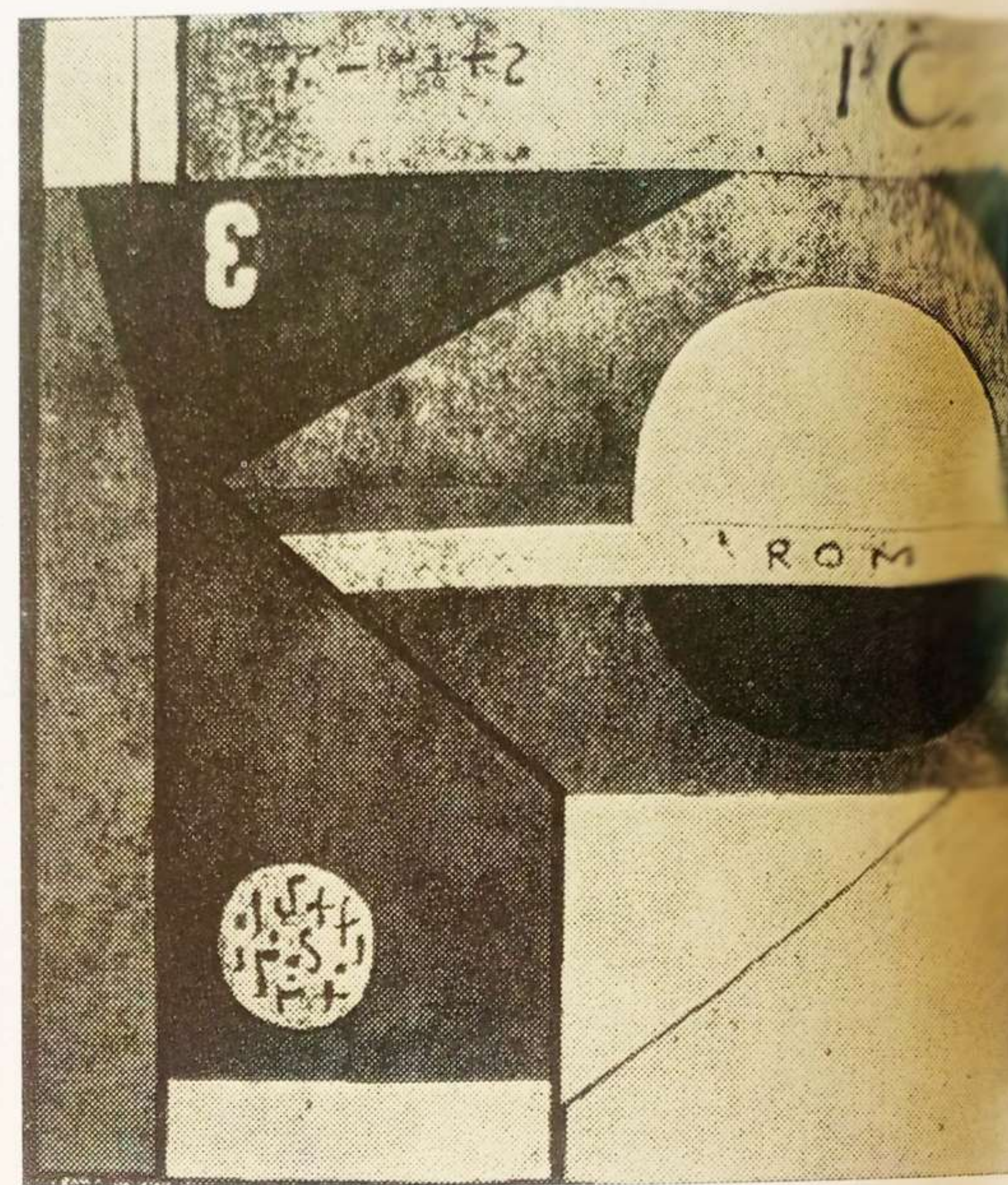
وكان هناك 29 فنانا وجد ان تحديد الذات من خلال كلمات الشعار امر غير وارد، فهم لم يعثروا في اية منطقة من تلك المناطق الثلاث على مكان مناسب لهم او انهم لمسوا قدرا من الافتعال في رسم الحدود بين الاحوال الثلاثة. وطبيعي ان كان هناك من وجد العبث في حكاية الاستفتاء كلها..

وعموما يمكن ان نعامل برنامج معرض هذه السنة كنوع من التحفيز وطرح التساؤلات التي رغم عمرها الطويل تبقى راهنة دائما: ما هو الأهم في الفن؟ وما هو سحره؟ ولاية ضرورية داخلية يخضع؟ ومفهوم ان الاجوبة لا بد ان تكون مشدودة بحقبتها. فأجوبة اليوم محكوم عليها بجبرية التفاوت القائم بينها وبين اجوبة الامس.

ان اول ما يلفت النظر في هذا المعرض هو الاستمرارية المدهشة لتعايش الاساليب وعلى قدم المساواة.. فالمعرض يكشف بوضوح عن حالات التوازي فيما يخص الاساليب والتقنيات هذا اذا قررنا ان نعامل مزج الاساليب كالاسلوب الرائد والسائد الان. فتحوير لوحات الاساتذة (وليس القدامى فحسب) بطرق تذكرنا بتظاهرات الدادائيين وما صنعوه بمونا ليزا، ومزج الرسم الهندسي بالفوتوغرافيا، او التلاعب بدرجات اللون في مشهد يكرره الفنان مرات عديدة، او الاخذ بسبل تصويرية تصلح

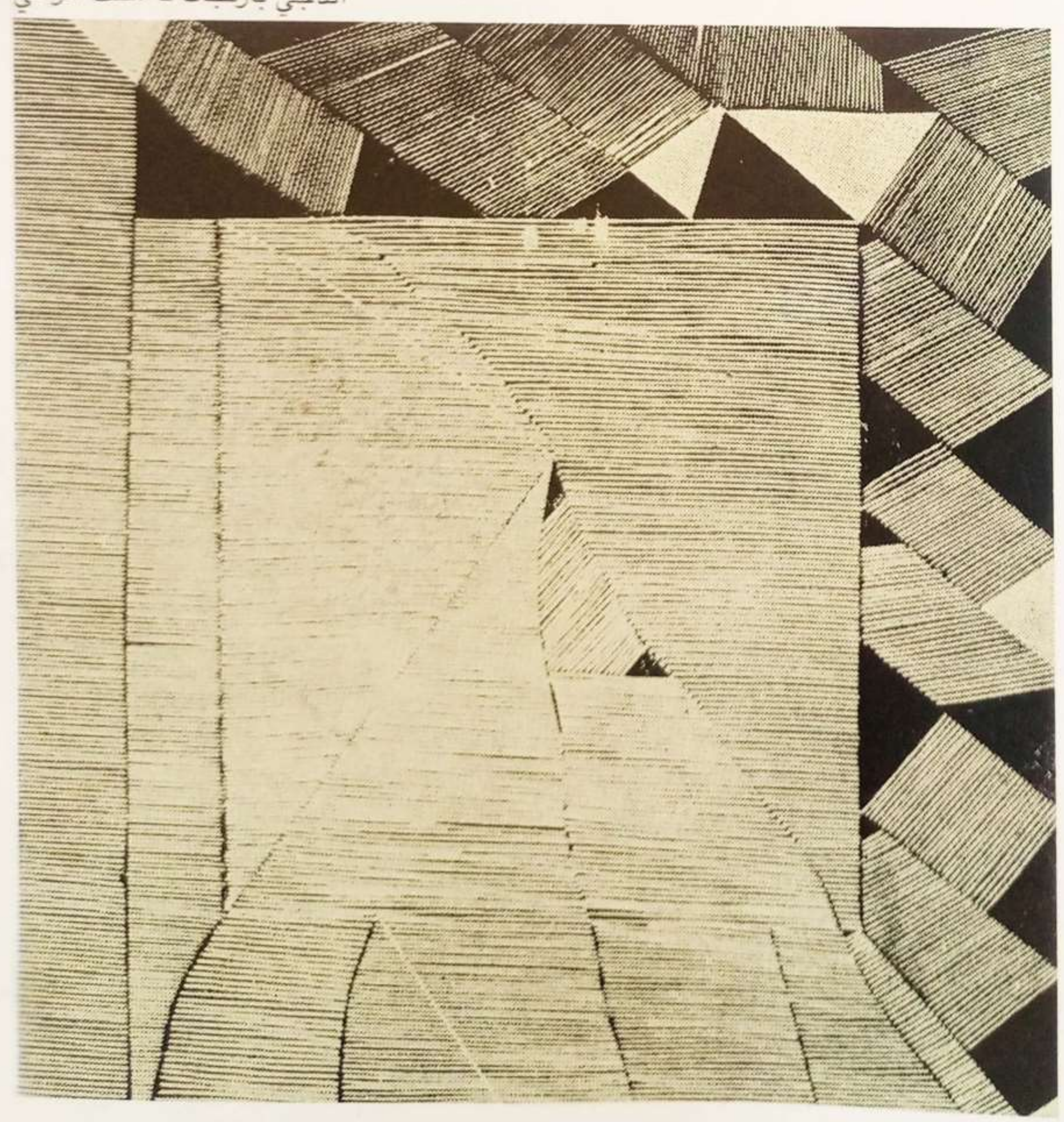


ثاديوش ياتسكوفسكي ـ تاج لماريا ـ 1977



يانينا كراويه ـ روم ـ 1977 (الجائزة الاولى)

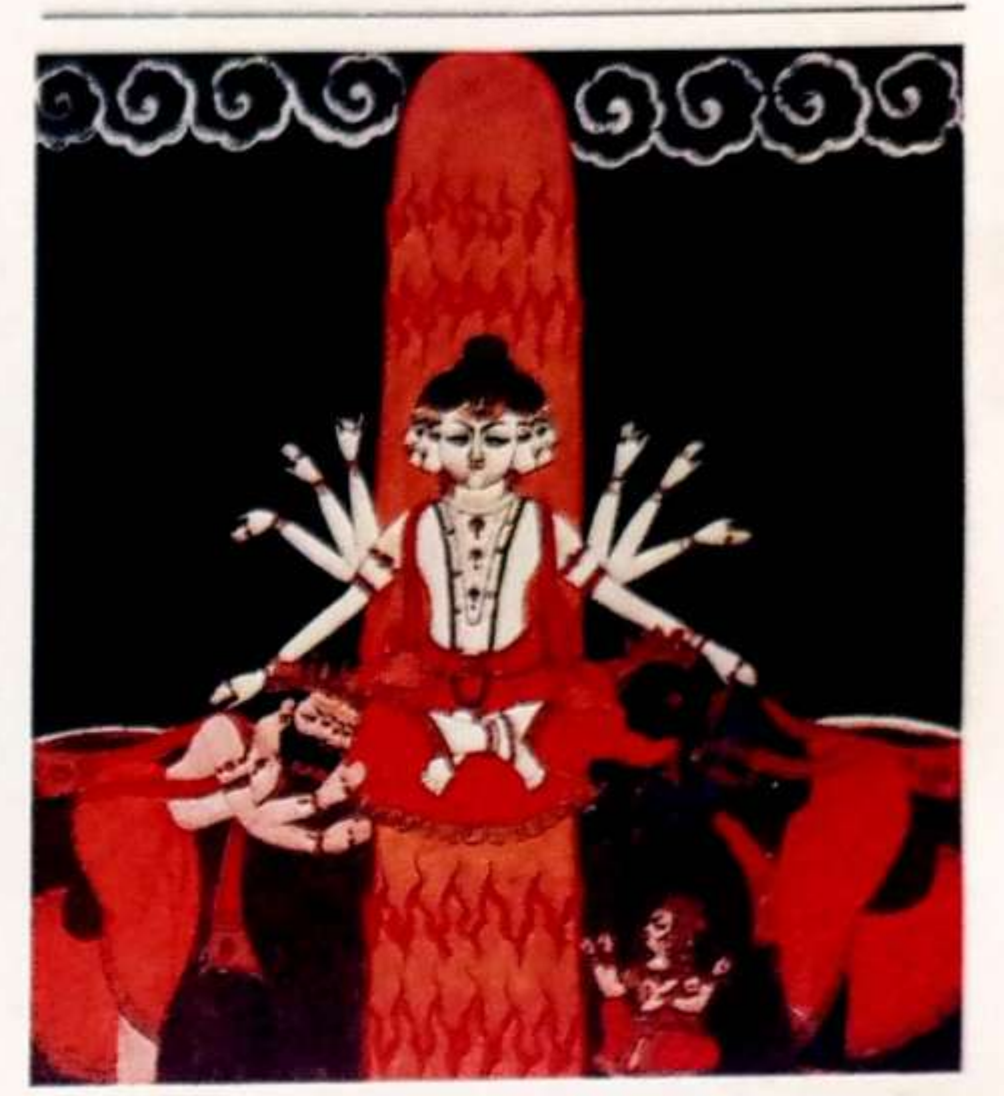
اندجي بارتجاك ـ المثلث الرائي



عند استخدام الزيت فقط، او تطبيق تقنيات سينمائية واخرى للفوتومونتاج او الفوتوكولاج ـ كل هذا وغيره اصبح خبزا يوميا في شتى التظاهرات القطرية والعالمية للجرافيك الراهن. ومعرض وارشو هذا يومىء بقوة الى الاعتقاد السائد عن الاصالة والتجديد. فالفنان لا يصهر اشياءه اليوم في بوتقته بل اشياء الاخرين. وهو يجد ان الاكتشاف كله يوجد في كيمياء المزج..

وبعض اعمال المعرض تناولت الاحداث الراهنة في البلاد الا انها لم تكن حاضرة فعلا في الحدث بل ارادت ان تسجل فحسب ذلك الحضور. كذلك من الصعوبة عزل التأثيرات وفرزها في مثل هذا المعرض الذي اراد ان يطرح حصيلة عام واحد لفن الجرافيك البولندي ذي التقاليد والانجازات الكبيرة حقا. وهذه التأثيرات التي يتجاهل النقد البولندي قيامها عامة، نجدها ذات منابع متباعدة كثيرا الا ان روافدها تعج بتيارات التصوير والجرافيك الاخر (الملصق الفني) والفوتوغرافيا والاستعارات من عالم التكنيك والتكنولوجيا. وقد تكون صدفة مسألة قيام الاعمال الفائزة بتمثيل النزعة الرئيسية لجرافيك اليوم ـ الصلة القديمة بالتصوير، وتحوير الاساليب القديمة، والتأثير الفوتوغرافي، والنزعة الهندسية الهادفة الى التوكيد على اننا في عصر اللاشكلي ونظريات الكم وان رموزه المباشرة هي اقانيمنا..

شيفا الهندي في زيارة طويلة لأمريكا



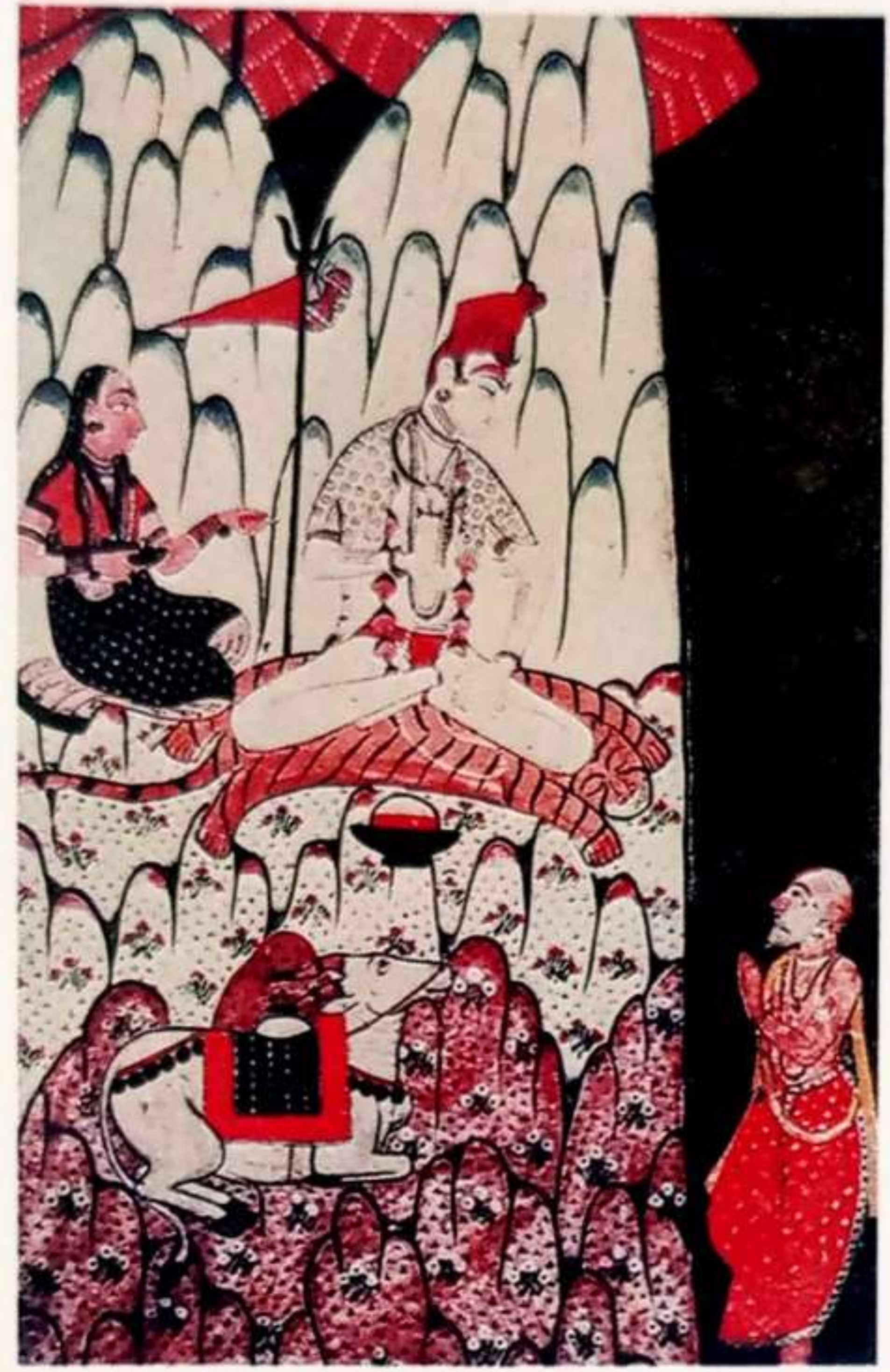
نزول الكانجيز ـ حوالي 1700 م ـ الوان مائية ـ 41x51 انج

بدأت الرحلة المرسومة للمعرض الكبير «لمظاهر الاله الهندوسي شيفا» في الولايات الاميركية المتحدة، انطلاقاً من مدينة فيلادلفيا في شهر اذار من عام 1981 ، ومن ثم انتقل الى مدينة فورت ورث، فمدينة سياتل التي استضافته ما بين 25 تشرين الثاني 1981 و 31 كانون الثاني 1982 ، وستكون لوس انجلوس المحطة الاخيرة لهذه الرحلة وذلك ابتداء من 18 اذار ولغاية 30 من نيسان 1982 .

قوام المعرض ما ينوف على مائتي عمل فني متميز استعيرت من نخبة من المؤسسات الفنية في الهند واوربا والولايات ألاميركية من اهم النماذج الفنية الهندية التي اتسعت لها عدة قرون من التاريخ الهندي تمتد ما بين غزو الاسكندر للهند في الربع الاول من القرن الرابع قبل الميلاد ولغاية القرن التاسع عشر الميلادي. ومن تلك النماذج ما شملت اعمالاً نحتية حجرية وبرنزية، بالاضافة الى الرسوم التي تعود الى مدارس ادائية متعددة الاتجاهات.

والمعروضات على اختلاف موادها واساليبها بقيت محصورة في موضوع واحد لا غير يخص الاله الهندوسي «شيفا» عبر تصورات تلك القرون المتلاحقة له، وما اضافت اليه من ايماءات رمزية تتصل بواقعها الاجتماعي والديني والتي كان باثرها ان تعددت مظاهره التصويرية للوصول الى ما يوجز الدلالة الشكلية لشخصيته المركبة التي تشير من ناحية الى الوجود المحسوس ذي الخواص المتغيرة، ومن ناحية اخرى الى المطلق غير المحسوس.

هو اله الوجود، عند الهنود، وخالق الكون، والذي يستطيع ان يأمر بتدميره متى يشاء ايضاً، وانه عبر هذا التعميم غير المحدود اتخذ اشكالاً مختلفة يمتزج فيها التجريد بالتشخيص، فهو تارة يتخذ شكل قضيب اسطواني يدعى «لنكا» ويودع عادة في غرفة تتوسط المعبد المخصص له، وتحيط به اشكال



تقديس شيفا ـ حوالي 1850 م ـ الوان مائية ـ 55x61 انج

للعديد من مظاهره بالاضافة الى زوجه «بارفاتي» وولديه «كانيشا» المصور على هيئة فيل و«كارتيكيا» على هيئة قرد، وعلى مدخل الغرفة يقف الثور «ناندي» حارساً لها وهناك من يعتبر «ناندي» من بعض هيئات الاله «شيفا».

ومن الاشكال التي شاعت عبر عصور مختلفة وجسدت «شيفا» في تماثيل متعددة ما صورته على هيئة راقص ذي اربع اذرع، فكان في بعضها يبدو واقفاً على جسد عفريت يسجد تحت قدميه، وفي بعضها الآخر على هيئة اعتيادية وطبيعية الا من الايدي الاربع، ويذهب بعض الذين ارخوا للرقص الهندي الى القول بان صفة القدسية التي اضفيت عليه كانت متأتية عن اعتقاد ديني ظل سائداً لفترات طويلة من تاريخ الهند يشير الى ان الرقص خلق الهي وان الالهة هي التي خلقته ثم اورثته للناس ليضيفوا الى ما كان معروفاً عن حياة الالهة وصفاتها صفة جديدة وطقساً جديداً في العبادة، معززين ذلك بما ورد في الاساطير الهندوسية من اشارات تدل دلالة قاطعة على ان الالهة كانت ترقص وان الرقص من بعض مميزاتها، ومن بين جميع الالهة الهندوس التي اقترنت اسماؤها بالرقص ينال الاله «شيفا» القسط الاكبر من الاهمية فاليه ترجع الاساطير خلق هذا الفن وفضل تعزيز مكانته وتطويره وان عدداً كبيراً من الاساطير تجيء على ذكر العديد من الرقصات التي اشتهر بادائها ولذلك لقب «نتاراجا» وتعني اله الرقص الذي اتخذ له في الفن التشكيلي الهندي شكلا ايقونياً لا يزال من الرموز تعبيراً عن فن الرقص واكثرها كما لا تزال الصور والتماثيل التي تصور «شيفا» على شكل راقص تطغي على الصيغ المألوفة لمظاهره المتعددة والتي ارتبط باضافتها على بعض الادوات المستخدمة لاغراض يومية، فقد ينحت اعلى قارورة وقد اظلته عدة رؤوس لافاعي الكوبرا، وبصورة عامة نجد للحيوانات في الهند كالافاعي والفيلة والقرود دوراً في الصور والتماثيل.. وفي مرات نادرة قد «شيفا» على هيئة ناسك «يوكي».

ولا شك ان مثل هذه الاعمال المرتبطة بظروفها وتقاليدها قد تفقد الكثير جلالها ساعة تعرض خارج اطارها الحقيقي ومحيطها التعبدي.. ولكنها في الوقت ذاته للمتأمل فيها ان يحدد قيمتها الفنية مستقلة عن تلك المؤثرات الخارجية بصفتها الجمالية وحدها.

معرض فوتو مونتاج

وارشو

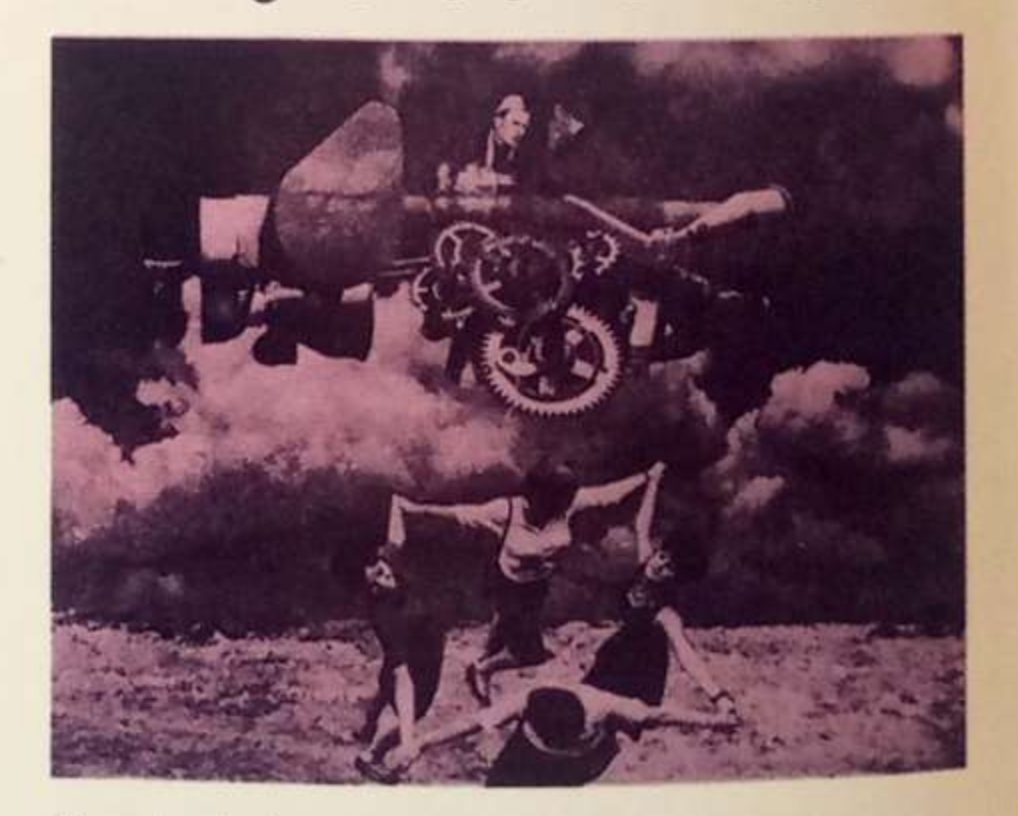


فوتومونتاج للفنان الالماني هانيز بلوم

كان السويدي اوسكار غوستاف رايلندر اول من ابتكر الفوتومونتاج. وحصل ذلك في انجلترا في عام 1857 . والمعلوم ان تكنيك المونتاج معروف قبل اختراع الفوتوغرافيا الا ان الفوتومونتاج يعتبر اول مظهر ملموس للتفكير التشكيلي في حقل الفوتوغرافيا. وفي قرننا هذا نجد جميع اتجاهات الفن تستخدم هذه التقنية

التي ترتبط بشكل ما بجورج ميه ذلك الساحر المحترف الذي اكتشف بالصدفة ما يسمى بالصورة المزدوجة حيث طبق فيما بعد تقنية اخرى في افلامه، قائمة على ظهور الاشياء واختفائها الفجائيين، ثم تحليق الناس والاشياء في الهواء او انشطار الهيئة الى هيئتين او اكثر او تقلصها او تضخمها الفجائيين. وكانت السينما الصامتة قد اخذت بهذه الاختراعات التي اثارت عميق الدهشة والاستغراب لدى الجمهور انذاك. ونجد مخرجين امثال ادوين بورتر وخاصة دافيد وورك غريفيث يستخدمون المونتاج الفلمي لكسب ما يمكن تسميته بالاختصارات التفكيرية او الزمنية او المكانية. كذلك اخذوا بهذه التقنية عند اللجوء الى اسلوب النكوص الى الماضي في السرد الروائي. ولا يمكن ان نغفل هنا ما حققه الفلم التعبيري الالماني، الا ان اكبر انجاز تم على يد المخرجين السوفيات وفي مقدمتهم سيرجي ايزنشتاين ونظرياته عن (السينما الفكرية) و(مونتاج التشويق) وليف كوليشوف وفسيفولود بودفكين واضع نظرية (المونتاج الانفعالي). وحين ولد الفلم الناطق في العشرينات تعرضت لغة المونتاج الى التنقية والنزعة العملية.

وفي الحقل التشكيلي كان البادئان بتقنية الفوتومونتاج هما بابلو بيكاسو وجورج براك في حقبتهما التكعيبية (1914). وفي عام 1916 تظهر اولى اعمال الفوتو ـ مونتاج للمصور


فوتومونتاج للفنان البولندي بوغدان اوبيولا

الالماني جورج غروش وزميله جون هارتفيلد والتي سميت بالصورة الملصوقة Klebebild. وبها بدأ ذلك الازدهار الباهر لهذا الصنف الفني في المانيا. اما الدادائيون (راؤول هاوزمان وهاناخ هوينج في برلين ويوهانيس بارغلد وماكس ارنست في كولونيا) فيعدون اليوم كلاسيكي هذا المشغل.

ومرة جرى تمييز ثلاثة انواع للفوتومونتاج: الفني والتجاري والصحفي. واكيد ان الحدود التقنية والتعبيرية بين الثلاثة هي وهمية. ولعل البوب آرت اول مدرسة فنية جعلت منها وهمية تماما. كذلك فتقنيات هذه المدرسة (السيريغرافيا وطباعة التصاميم المعتمدة على تقنية الفوتوكولاج) ساعدت على ازالة الحواجز بين الصورة (النفعية) والاخرى الفنية. وعامة فالفوتومونتاج يعد نوعا من الخلق في احوال اعادة الخلق. ويمكن ببساطة ان نعقد هنا المقارنة بينه والمنحى السوريالي ذي الطابع الفوتوغرافي او «الطبيعي» (دالي وماجريت وكريكو). فالمرئيات في العمل السوريالي والاخر الفوتومونتاجي هي طبيعية وعقلانية الا ان العلاقات القائمة بينهما لم يعاد خلقها (كما في الفوتوغرافيا) بل خلقت وفق ارادة الفنان وليس الطبيعة.

هذا الحديث عن الفوتومونتاج له مناسبته. ففي احدى المدن البولندية يقام بينالي للفوتومونتاج بدأ قطريا وصار الان عالميا. وكان البينالي الاول قد نظمته الجمعية الفوتوغرافية في المدينة عام 1973. ومع كل معرض ما زالت تنظم المسابقات. وهذه الفعالية التي يقولون عنها في بولندا بأنها بعثت الفوتومونتاج من قبره التعبيري والسوريالي القديم، قد وضعت الان عليها علامة الاستفهام. فموعد البينالي هو العام القادم، الا انه قابل للتأجيل وحتى الالغاء لاسباب يجدها البعض تنظيمية والاخر يربطها بالاوضاع الراهنة في البلاد. ومن المتوقع ان يبقى السؤال: ان يكون البينالي او ان لا يكون؟، قائما لأشهر عدة وحتى تنتهي المناقشات الحامية الجارية الان بشأنه.

الأنسان في معرض ألماني كاليفورنيا

يقام حالياً في متحف مدينة «لوس انجلس» معرض خاص «بالانسان في كرافيك الحركة التعبيرية الالمانية» والذي سيستمر الى 3 كانون الثاني 1982، ومتحف لوس انجلس هو المحطة الثانية لهذا المعرض بعد ان قام بتنظيمه متحف جامعة «بركلي» في كالفورنيا خلال الربع الاخير من العام المنصرم.

وقد اعتمد المعرض على نماذج من مجموعة خاصة لمؤسسة «روبرت كور رفكند» عن فناني حركة «دير بركة ـ الجسر ـ» الالمانية والتي كان مركز نشاطها برلين في اوائل القرن العشرين، ويورد بين اسماء كبار فنانيها اسم «بكمان» و«دكس» و«كروس» و«هيكل» و«كرشنر» و«كوكوشكا» و«كولوتس» و«مايرنر» و«نولده» و«بيكشتاين» و«روتلف».

وتقوم حركة «دير بركة» على تأكيد القيم الانسانية وتعميق الوعي بانسانية الانسان من ناحية، وعلى الافادة من التراث الفني الالماني منذ عهد النهضة عبر رؤية استقرائية جديدة لاعمال هولباين وكرافاخ ودورر وغيرهم، ومن خلال المفهوم الشامل للمشاعر الانسانية التي تميزت بها اعمالهم، فهي بهذا المعنى تعزز من استمرار خط تراثي وادائي تحلقت حوله نخبة


كرشنر ـ اعلان لنياهارد ـ 60x40 حفر خشب


نولده ـ صورة للفنان بيده 60x43 حفر حجر

من الفنانين التشكيليين والكتاب والشعراء والنقاد والناشرين لخلق عالم خاص بهم ومستقل كل الاستقلال عن نوايا الرأسمالية الاوربية والعسكرية السائدة روحاً وفكراً في تلك الفترة.

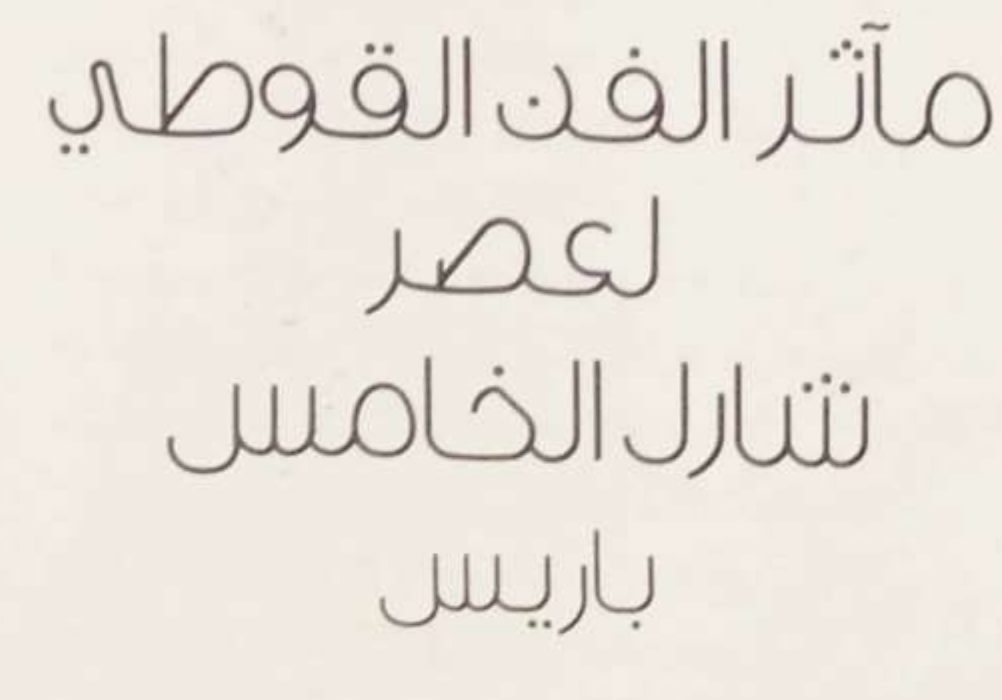
وقد اتسمت غالبية اعمالهم بصورهم الشخصية ضمن رؤية رومانسية تفترض حالة روحية متأملة للنفس بمعزل عن العالم الخارجي المملوء بالجرائم والدماء، وتعلن اشمئزازها عن حضارة القرن العشرين، مما ادى بهم الى مناخات دينية، ومعتقدات بدائية عادت ببعضهم الى الفنون الافريقية التي برزت بشكل واضح في اساليبهم الادائية.

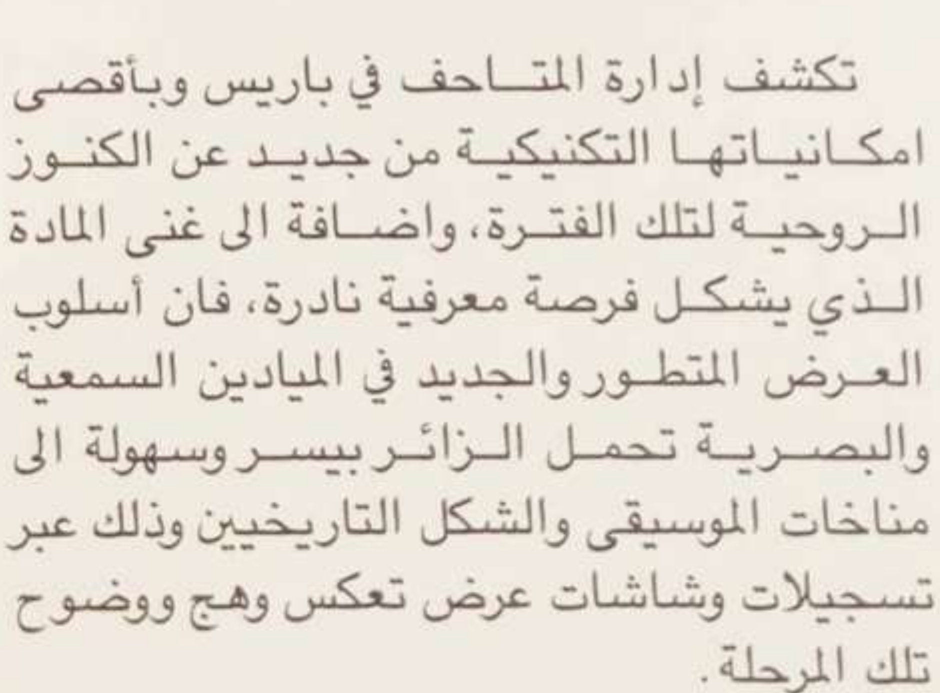
ويوم ان وضعت الحرب العالمية الاولى اوزارها، كان لهم دورهم في تصوير الخراب والدمار وما لحق الانسانية من خيبة امل بقيام عالم مثالي يسهم فنهم على تحقيقه، فكان العكس الذي رفع من عتمة اعمالهم وسخريتها واساها وهجو العسكريين والرأسماليين الذين تعودوا على الاتجار بشقاء الآخرين، ومن هنا ورغم عتمتها، كانت صورهم تعبر عن نزوع ثوري تآلف مع حركات ثورية واسعة وسرعان ما طرحت لوحاتهم موقفاً سياسياً، ودعوتهم الانسانية للوقوف ضد الحرب وضد الشقاء والاستغلال، تهمة ضدهم سولت لهتلر بعد استيلائه على الحكم في المانيا على مطاردتهم واضطهادهم بحجة انهم فنانون متفسخون واعداء للمجتمع الالماني











مآثر الفن القوطي لعصر شارل الخامس باريس

تكشف إدارة المتاحف في باريس وبأقصى امكانياتها التكنيكية من جديد عن الكنوز الروحية لتلك الفترة، واضافة الى غنى المادة الذي يشكل فرصة معرفية نادرة، فان أسلوب العرض المتطور والجديد في الميادين السمعية والبصرية تحمل الزائر بيسر وسهولة الى مناخات الموسيقى والشكل التاريخيين وذلك عبر تسجيلات وشاشات عرض تعكس وهج ووضوح تلك المرحلة.

وينتشر الفن القوطي في العصور الوسطى ابتداء من 1250 او 1260 ليبلغ اوجه في القرن الرابع عشر، والواقع انه امتد اكثر من ذلك ففي فرنسا لوحدها استمر اكثر من 400 سنة وهذا ما يثبته القول بأن الفن القوطي اذا كان «مضيئاً» في القرن الرابع عشر فقد اصبح متوهجاً في القرن الخامس عشر».

وقد انتشر في كامل اوروبا، في فرنسا وايطاليا، في انكلترا واسبانيا، في بوهيميا وألمانيا، وحتى الشرق اللاتيني تاركاً في كل اقليم بصماته المحلية بشكل نسبي. وقد ولد في تلك الفترة «فن الحامل» في ايطاليا ،ونما فن «المنمنمات» في انكلترا، وفن «الزجاج المعشق» في فرنسا. وقد امتاز الفن القوطي في ايطاليا بالنصبيه والتشكيلية وفي فرنسا بخصب المشاعر في الخطوط والألوان، وقد اثار نوعاً من التنافس بينما كانت الغلبة فيه دوماً لايطاليا، الى ان تسلمت الاخيرة المبادرة في عصر النهضة، ويبدو هذا التنافس واضحاً في المعرض نفسه الذي يركز على باريس «كأنتربول» اوروبا في تلك الفترة وعاصمة شارل الخامس، كما يركز على بعض الأقاليم الفرنسية مثل «تولوز» و«آفينيون». وهكذا فاختيار فترة شارل الخامس عنواناً للمعرض له معناه المقصود، ففي هذه المرحلة ولد اللوفر وسانت دونيس وسانت شابيل،.. الخ... ومما يجدر الاشارة اليه ان الفن القوطي رغم انه يمثل اخصب وآصل مرحلة فنية عرفتها اوروبا واستمر تأثيرها حتى باخ ورامبرانت فهو مهيض الجناح بشكل عام بالنسبة لعصر النهضة وينسج الاهمال المقصود حول بعض نماذجه الكثير من اللاموضوعية وذلك بسبب احساس بناة الثقافة المحلية في كل بلد اوروبي بأن هذا الفن يقلل من

خصوصيتهم القومية فهو بمثابة فخ اوربي مسيحي قبل ان يكون ذا خصوصية محلية.

وهكذا فالسعي لتأكيد مركزية باريس ثم فرنسا ليس جديداً، ذلك ان التنافس القومي كما ذكرت داخل هذا التراث الثمين اصبح سمة اساسية في طريقة معالجة كنوزه الروحية وطريقة اختيار نماذجه للعرض.

العمارة القوطية بين النور والعتمة.

ان التطور الكبير في مجال العمارة (خاصة الدينية) في تلك المرحلة يطبع بقية الميادين التشكيلية بطابعه.

وهذا التطور بشكل أساسي يبدو في التحول من نظام الكتلة المعتمة الثقيلة ذات الطابع المعماري الروماني، الى نظام الفراغ المحاط بتوزع قشري من الحجر، وبتوزع في الضغط وفق اغصان معمارية او حسب نسيج محزم، ولا يمكن الاستهانة بهذا التحول على المستوى التكنيكي، ذلك انه يفرض تعاملاً جديداً مع الجاذبية الارضية وسلوكاً معمارياً اكثر خفة ورشاقة في تجنب الكثافة الثقيلة للأرض، ان العمارة القوطية لا تملك وزناً بالنسبة للطراز الروماني، ولكنها تملك فراغاً يفرغ وزنه على الجانبين.. والقوس القوطية المدعوة «أوجيف» تعتبر رمزاً لهذا الطراز ولتلك الروح الفراغية النحيلة، قوس ممشوقة متطاولة تلتقي مع مثيلاتها في القبة العالية في رأس فراغ هائل يمتد باتجاه السماء وتستوعب ايقاعات فراغيه تقوم عليها فواصل الأعمدة والدعامات والأقواس تتردد جميعها بأصداء لانهائية لتتعايش مع اصداء موسيقى الأورغ.

- ان رقة سماكة الجدران واتساعها يسمح بمضاعفة الفتحات والنوافذ ويعطي مجالاً لاستقبال رحابة النور الطبيعي، وبالتالي فان ضرورة الزجاج المعشق ادت الى ازدهار ورشاته، والبحث عن الأسرار التكنيكية والنفسية التي تدمج شظايا الزجاج المعشق المتعددة الألوان بالعمارة، وذلك عن طريق النسب وتوزيع الألوان وقد تم اختراع طريقة للتدرج اللوني في تلك الفترة هي طريقة «الفريزاي» التي تهيء تلوين سطح زجاجي بدرجتين دون حاجة الى زيادة فواصل الرصاص.

يسهم الزجاج المعشق بقيادة النور الالهي ودعوته ليتسرب الى داخل المعبد مروراً بفراديس من الزهور الشفافة الملونة، والتي في كثير من الأحيان تمثل مشاهد دينية من العهدين القديم والحديث.

وتعتبر كنيسة «سانت شابيل» المقامة في مركز باريس عام 1248 من اهم الأمثلة - هذه الكنيسة الملكية تكاد تكون بلا جدران بسبب اتساع رقعة الزجاج المعشق - وبحيث يحس الزائر بعالم سماوي كريستالي ضوئي يلفه من كل جانب ويفقده احساسه باليقين الزماني، كما



نموذج مألوف من الاواني الوافدة من العالم العربي والاسلامي.

يحس بالاستسلام لغبطة روحية يندمج فيها الداخل بالخارج.

ان الامتشاق والنحالة المعماريين لهذا الطراز اصبحا سمة تعبيرية روحية، وتكاد تشبه مجموعة الأبراج فرقة من الصلبان المتراقصة الابرية والمتشامخة نحو السماء، والموغلة في العلو بتفريغاتها النحيفة وبالتفصيص والتخريم الذي يجعل من مجمل الشكل المعماري وكأنه دانتيل من الحجر، هذه النحافة تناسب نحالة ودقة المنحوتات الخرافية والدينية التي تشكل جزءاً من العمارة، وان هذه الأشكال القدسية التراجيدية نجدها مستمرة في اساليب بعض الفنانين المعاصرين من أمثال «جياكوميتي» و«جان دوبوفي»، عبر الاشكال الشوكية التي تذكر باكليل المسيح الابري.

هذه المرحلة تحتوي انماطاً من التعبير النحتي الرهيب الخاص والذي يمثل أجساداً مهترئة منخورة تسمى «ترانسي» مستلهمة من مشاهد الطاعون التي طبعت هذه الفترة المتناقضة المضيئة القاتمة، ذلك انه في عام 1348 خيم الطاعون على اوروبا في العصور الوسطى وحصد اكثر من ثلث سكان القارة واضف الى ذلك اندلاع الحرب الطاحنة بين فرنسا وانكلترا - حرب المائة عام منذ 1337 ومما وسم هذه الفترة بالأزمات الاقتصادية والثورات من طرف والفردوسية من طرف آخر.

بين الرخاء الفني والموت الجماعي كان هناك زواج متناقض ولكنه أكيد، ويبدأ منذ 1340 انعطاف حاسم في اللباس، تحول عن الالبسة الفضفاضة التي استمرت طوال العصور الوسطى («تونيك» مع أكمام مرخية عريضة)، نحو الألبسة المشدودة الضيقة القصيرة، تحول تدريجي من الكساء الروحي نحو العري المادي لعصر النهضة.

ميدان آخر من التنافس بين ورشات الابداع الفرنسية ومثيلاتها الايطالية يقع في تجارة القطع الفنية الصغيرة الاحتفائية والارستقراطية، الشفافة او المرصعة بالجواهر، العاجية او الملونة بالاحجار الكريمة او بالسيراميك، اضافة الى بعض انماط السجاد والبرونزيات، بعضها قريب من الفن الاسلامي، ولكن الأرابسك فيه لا يخلو من النمطية

والتحذلق الاستعراضي.
وقد استطاع شارل الخامس (1364-1380) ان يجدد حصون سور باريس من «الباستيل» وحتى «فانسين» بأسوار وقلاع قوطية متطورة الطراز، ويعتبر مع اخوته الثلاثة من اكبر مشجعي الفنون، ففي تلك الفترة بنيت معالم باريس التي تشكل وجهها الزاهي: اللوفر، حصن فانسين، كنيسة سانت شابيل، واخيراً كنيسة سانت دونيس التي تعتبر مرحلة هامة في تاريخ النحت في فرنسا والذي وضع نفسه موضع المتسابق مع مثيله الايطالي: نحت ديني واقعي لحدي يوضع على القبور بحيث تبدولنا كنيسة سانت دونيس وكأنها مدفن ديني او مدينة من الأجساد الرخامية الساجية في حا... من الغبطة الواعية، (اعلان المعرض نفسه صورة تمثال شارل الخامس).

اما فيليب الشجاع، وبيرري فقد ضا... العمائر المدنية الزاهية مثل القصر الكب... في



صولجان شارل الخامس (تفصيل). ذهب.

«بورج» وآثار قصر «بواتييه»، ناهيك عن آثار قوطية منتشرة كاللآلىء في كل مكان مثل النوتردام وشارتر وغيرهما.

رسوم المنمنمات والصور التوضيحية:

ترعرع هذا النوع من التصوير في حضن المكتبتين الهامتين: اللوفر وفانسين، برعاية البلاط والكنيسة معاً ويعتبر جان بوسيل (1320-1334) أهم فنان يمثل التقاليد الباريسية ويسيطر هو وطلابه على طراز رسم المنمنمات والرسوم التوضيحية طول فترة القرن الرابع عشر، وبقي من آثاره المخطوطات الثلاث المعروضة ونتلمس في اعماله محاولته بما يفصله ان يتميز عن القواعد الايطالية في الرسم المعروفة في ذلك الوقت وقد اثر هذا الاتجاه على نحت التماثيل الصغيرة الدينية.

الملكة جان ايفرو (الزوجة الثالثة لشارل الرابع) اشتهر اسمها من المجموعة الفنية التي تركتها وأهمها كتاب عن التصوير موجود في المعرض تحت رقم 239، ولكن مع مجيء جان الثاني الطيب تغير اسلوب بوسيل، وشاركت مجموعة من معلمي الفن في رسم التخيل الجديد للعالم معدلين من النظرة المثالية باتجاه اقرب الى مضمون القصص المرسومة: نصف طبيعي ونصف خرافي، وهكذا تركت لنا فرنسا مركزين هامين اضافة الى باريس تمثل تلك المرحلة تولوز - وآفينيون.

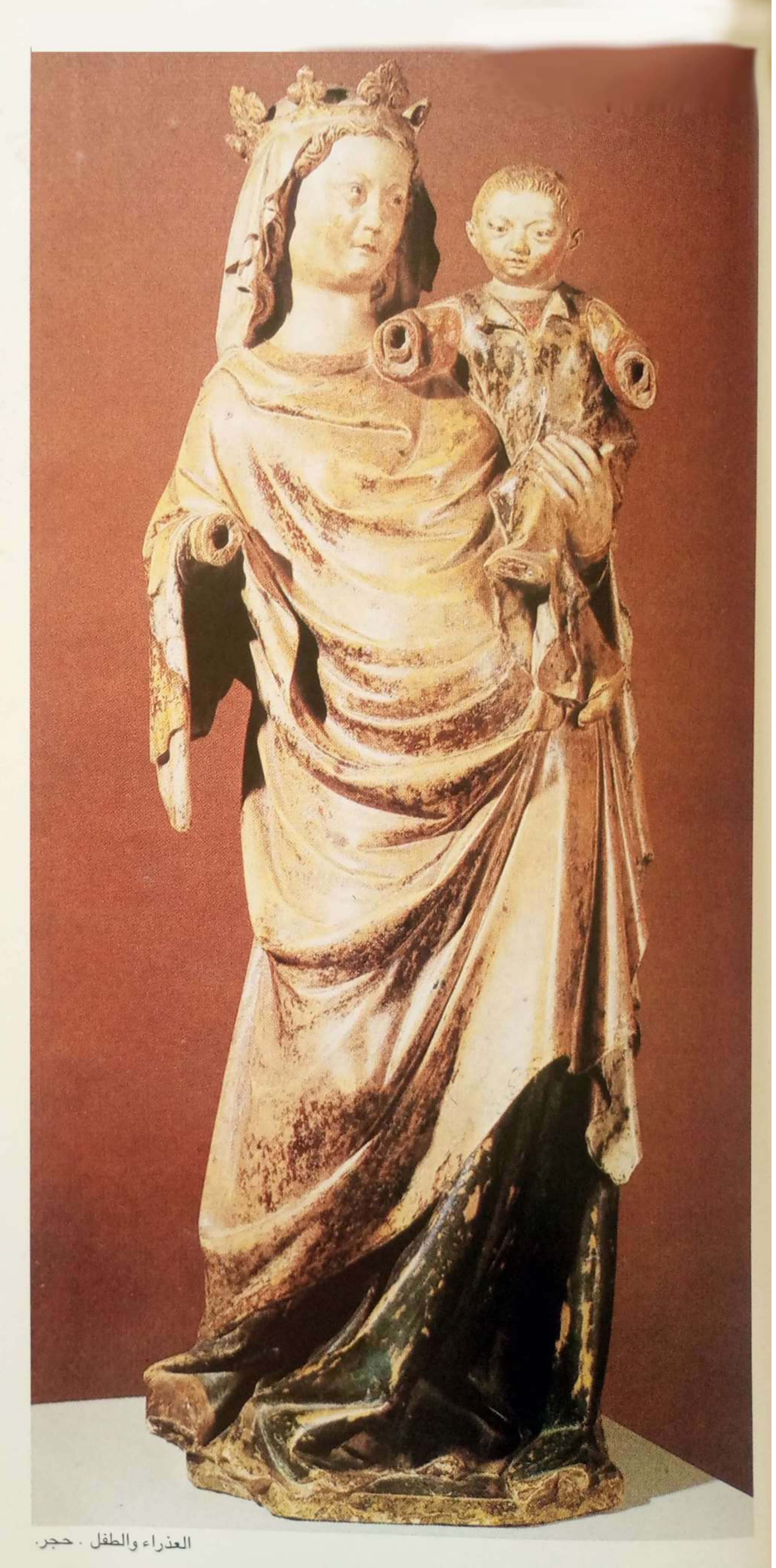
وهكذا نجد ان «الوثبة الحية» للفن القوطي تتفجر في العصور الوسطى كرد فعل على جفاف الفن الروماني، وفي حركته هذه يتأرجح بين روحانية الفن البيزنطي والاسلامي من جهة والمادية الانسانية اليونانية من جهة أخرى ومنذ عصر النهضة ينتصر خط الجذب الأخير المادي، وتنقطع وشائج القربى التي كانت تصلنا ببعض والتي عبر عنها اندريه ميكيل في دعوته للمؤتمر الذي سجل في كتاب «ضوء العرب على الغرب» وكان شعاره:

الحضارة العربية والأوربية حضارتان متكاملتان في العصور الوسطى.

اما اتين سوريو فهو يتحدث عن النحات الحرفي الفرنسي في العصور الوسطى الذي كان ينقل الخط العربي ظناً منه بأنه تجريد واذ به نصوص من القرآن.

ان ما حمله تاريخنا الى اوروبا في تلك الفترة كان على جانب كبير من الاهمية، فالزجاج المعشق نفسه ولد في دمشق منذ بداية القرن الثامن، ونقل الى اوروبا منذ القرن التاسع، وتاريخ العصور الأموية يصادق على ذلك كما تصادق على ذلك بعض المعروضات من امثال البحيرة الميكانيكية المنقولة عن الأندلس مع العلم بأن «بوبير» يعترف بشكل عام بأن اصل المتحركات وفد من العالم الاسلامي منذ العصور الوسطى.

أسعد عرابي . باريس



العذراء والطفل . حجر.

كان المعرض المشترك الاخير لفريد بلكاهية وحسن السلاوي الذي اقيم في رواق «بنيه» بالرباط، تجربة رائدة اخرى تضاف الى تجارب الفنانين المغاربة الذين لا ينفكون يبحثون عما يؤكد تطلعهم لمغامرة فنية جديدة شديدة الالتصاق بالعصر وتحولاته ومعطياته، او قد توسع لهم من اطار تعاملهم مع التراث الحرفي الذي طالما كان محورا رئيسيا في الفن العربي الاسلامي عبر تعايشه مع مختلف المواد والمجالات بدأ من الورق الى العمارة فالاواني فالسجاجيد الخ.

واذا كان الجلد قد مد فريد بلكاهية ما عزز موهبته التشكيلية ضمن استيحاءات حروفية وشكلية مختلفة، فقد كان للنحاس ايضاً ما اثار احساسا بالرضى عنه وهو كما يقول: «احساس نابع عن التحدي والصعوبات المتجاوزه وضرورة التعود على استعمال مادة جديدة والتحكم فيها لقد كان النحاس بالنسبة لي اكتشافا ومحاولة متجددة للاكتشاف في نفس الوقت».

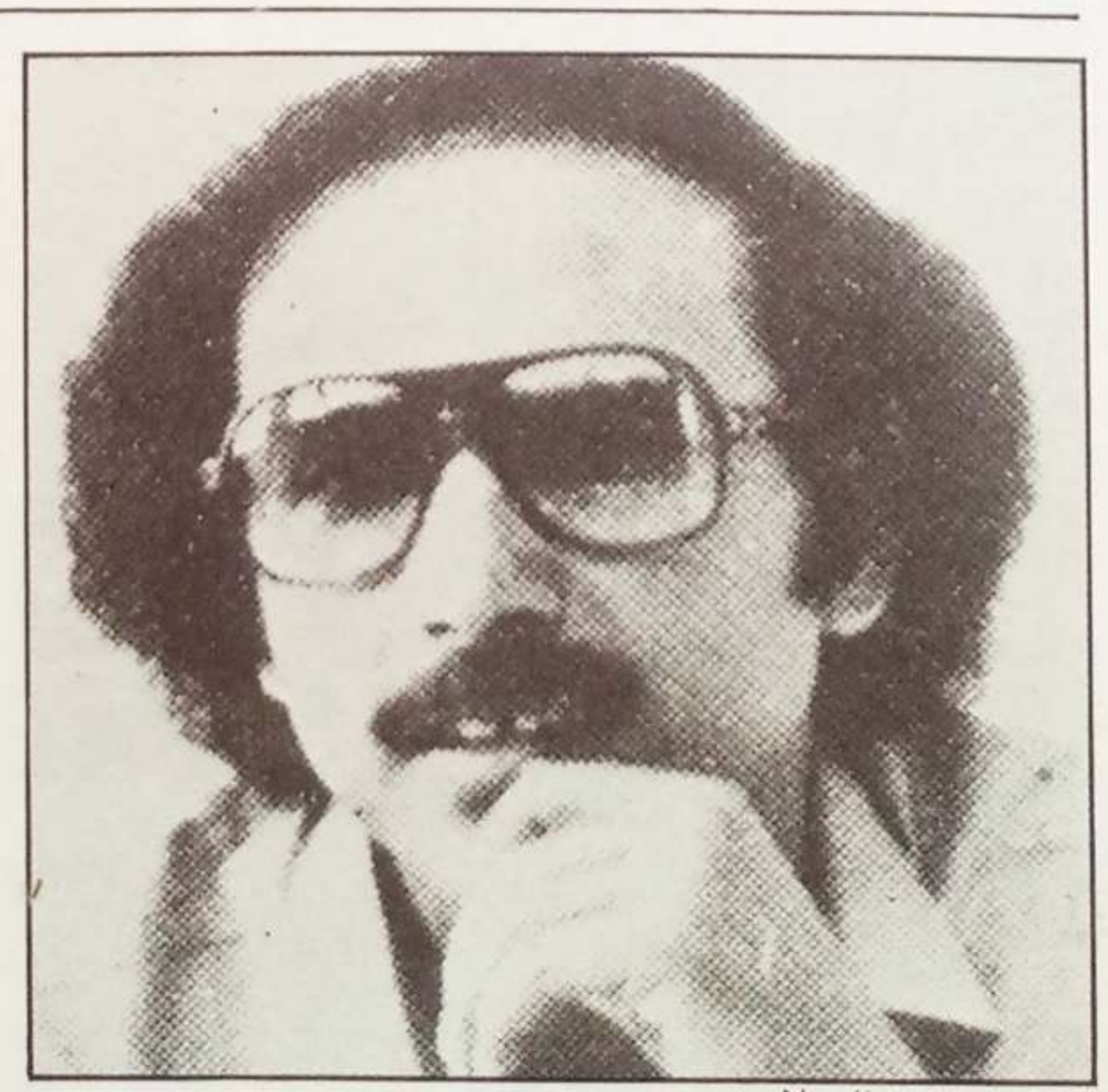
واذا كان العمل في مجال الخزف قد ارخ لمرحلة من جهد السلاوي فانه بعد عام 1977، وجد في جذور الاخشاب ما يفتح حيزا جديدا في رؤيته الادائية الفنية، وعبر ارتباط هذه الرؤية بتقاليد التقنيات التقليدية التي لا تخلو من اثر يعود به الى دراسته في مدرسة الفنون التطبيقية بالرباط من 1963-1965، والى ما تعلمه خلال وجوده في باريس ما بين 1965 و1976 وعلى الاخص في الفترة التي قضاها في مدرسة المهن الفنية بباريس.

وكما تقول مقدمة دليل المعرض «فأن مرسم حسن السلاوي الملحق بمنزله اقرب الى ورش نجارة منه الى مرسم رسام، فهناك جذور اشجار ملتوية وغبار يغطي الارض ويتعالى في السماء. اما مرسم فريد بلكاهية الذي يوجد باحدى حدائق «عين السبع» في مدينة الدار البيضاء فشكله ورائحته يذكران بمحل للدباغة، هناك جلود ممددة على الحائط لكي تجف، وهناك «حناية» في الثامنة عشرة من عمرها تنقش على اديم الجلد رموزا تعود الى آلاف السنين، ولكن هذه الرموز غالبا ما تتعرض للتحول والتغيير».

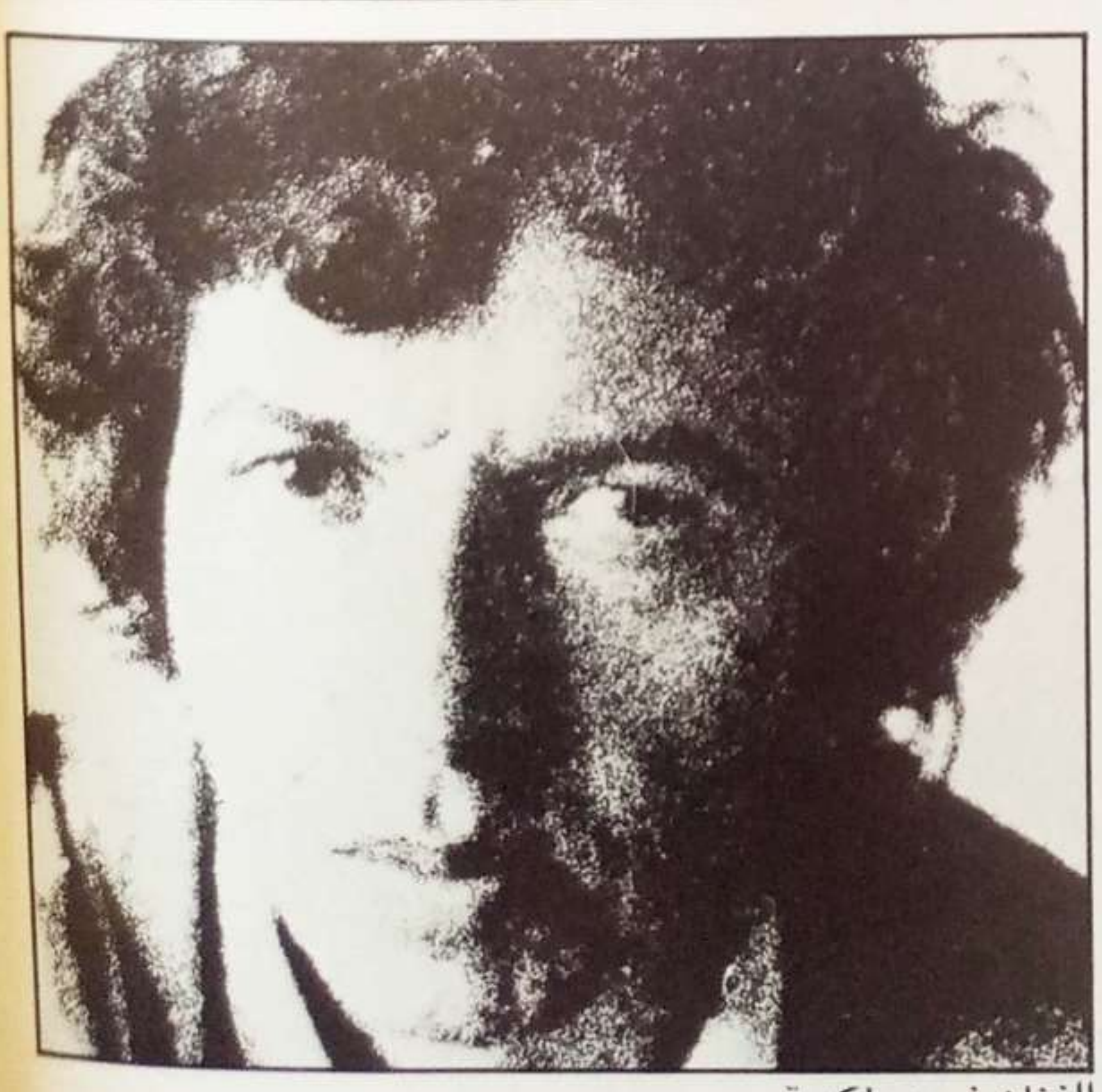
وقد يقول من يقول: بان ليس في الامر ما هو جديد وخارق، فما اتسع للفنانين المعاصرين من الاوربيين في هذا المجال، كان كبيرا، وما ذهب منه هباء كان كثيرا ايضا فالبدعة وحدها لا تخلق فنانا ولا فنا، وعندما لا تستطيع، او لا يراد منها ان تكون جهدا توظيفيا في أناء او عمارة او صحن او قلادة او سجادة، فعليها ان تتحول الى رمز مندمج في الاشكال، تماما كالخرز وجذور الاشجار وانواع الخشب في الاقنعة الزنجية لتقوم اساسا في الوحدة التشكيلية فهل كان الواقع كذلك مع تجربة هذين الفنانين.. ذلك ما حاولت فاطمة المرنيسي ان تكتشفه عبر هذا الحوار مع السلاوي وبلكاهية.

معرض فريد بالكاهية وحسن السلاوي

الرباط



الفنان حسن السلاوي



الفنان فريد بلكهية

انزلاق أم اكتشاف؟

فاطمة المرنيسي: نعم، يمكن ان نتساءل: هل تشكل هذه العودة الى الفنون التقليدية انزلاقا نحو السهولة؟

فريد بلكاهية: لوكنت في مكانك لكنت أقل حسما، فهل تعتقدين بان الاشكال التي يبدعها حسن السلاوي وما يقوم به من ترصيع الخشب بالمعدن والعظام في متناول أي كان؟ وهل ترين بان ذلك يشبه ما يصنعه الحرفيون، وهل تعتقدين بان هذا الفنان مجرد مقلد.

فاطمة المرنسي : لا. فعلا فان ذلك جد مختلف.

فريد بلكاهية: ان عمل حسن السلاوي في الخشب وترصيعه يتطلب مجهودا ذاتيا وتحكما في التقنيات والذات، وذلك اصعب بكثير مما تعتقدين، ومن المؤكد انه اصعب بكثير من المجهود الذي كان سيبذله لو رضي باتباع النهج التقليدي في الرسم. ان تجسيد هذه الاشكال يمر عبر تحكم متجدد في المعرفة وعبر مستويات من التحكم في التعبير، تقتضي الالتزام بانضباط أبعد ما يكون عن السهولة التي تتحدثين عنها. أنت لا تدرين كم نقاوم السهولة ونرفض خلق أشكال وأشياء تجميلية.

عملية الاغراء

حسن السلاوي: لقد تحدثنا طويلا عن هذه السهولة التي تترصد الفنان وخاصة ما يتعلق بتكراره لنفسه او اعادته لما تعلمه الى ما لا نهاية. ان السهولة تعني كذلك التعاطي بطريقة مقصودة ووقحة مع التجميلية، والرغبة في خلق أشكال تغري منذ الوهلة الاولى وباي ثمن. وليس هناك أسهل من خلق مجموعة من الاشياء حيث تغدو غنائية المادة واللون الهدف الاساسي، أي أشياء جد جميلة وجد رقيقة ان لم نقل داعية الى الرقة.

فريد بلكاهية: الاغراء الخالص والقاسي، ان ذلك يعني أشياء يمكن القيام بها وهي سهلة التحقيق اذا ما قورنت بالطريق الذي اخترنا اتباعه.

حسن السلاوي :لا يمكن تخيل الوقت الذي يمكن ان يستغرقه شيء صغير كهذا التمثال المنحوت الذي ترين (شكل بيضاوي من الخشب مرصع بخيوط من المعدن وبعناصر جد صغيرة من العظام المنحوتة). وبالنسبة لفريد اعتقد بان عملية تمطيط الجلد حتى يغدو صالحا ليستعمل بطريقة خاصة، وتوظيفه في مشروع جديد تفرض نفس الصعوبات ونفس البطء ونفس المخاطر. فحين يحيد الانسان عن الطريق المرسومة يعاني بالضرورة من البطء الذي يفرضه الاكتشاف وضرورة شق طريق جديد، وتساوره الشكوك حول الطريق الذي سلك، وحول ذاته... وهو يعيد النظر في كل شيء...



حسن السلاوي – جذر العرعار مرصع بعظام وخيوط معدنية ، 1981



فريد بلكهية ـ حناء على جلد ، 1980



فريد بلكاهية: ان الشكوك هي ثمن رفض السهولة. لاحظي بأنني لا اتشكى ولكني أحاول ان أوضح بانك تخطئين في استعمال لفظة السهولة حين تتطرقين الى أعمالنا.

فاطمة المرنيسي: هل غضبتم؟ هل أزعجتكم؟

فريد بلكاهية: لا، لا. أبدا! ان الامر يتعلق بشيء آخر أهم بكثير، انك تخطئين. تخطئين حين تعتقدين بان اكتشافنا لثروات التراث الثقافي يمثل حلا سهلا. انه لمن الاهمية بمكان ان نطلعك على ما نقوم به، فلا شك ان كثيرا من الناس يحملون نفس الرأي، وذلك يشكل أمرا طبيعيا نظرا لان ما نعمله ونحاول القيام به يمثل نهجاً جديدا في حد ذاته حتى بالنسبة الينا نحن، حيث لا نفتأ نكتشف. ونتعرف على انفسنا. فنحن نرفض صورة الفنان المعزول غير المفهوم والصامت في ابداعه، ونحن مقتنعون بان جانبا في مجهودنا يجب ان ينصب على شرح عملنا ومن المفروض ان تشكل «النشرة التعريفية» جزءا في هذا العمل وهو علاقتنا بالجمهور. ولهذا حكم عليك بالانصات الينا لان من سوء حظك (أوحسنه لان ذلك غامض) ان تستفسري منا طبيعة عملنا.

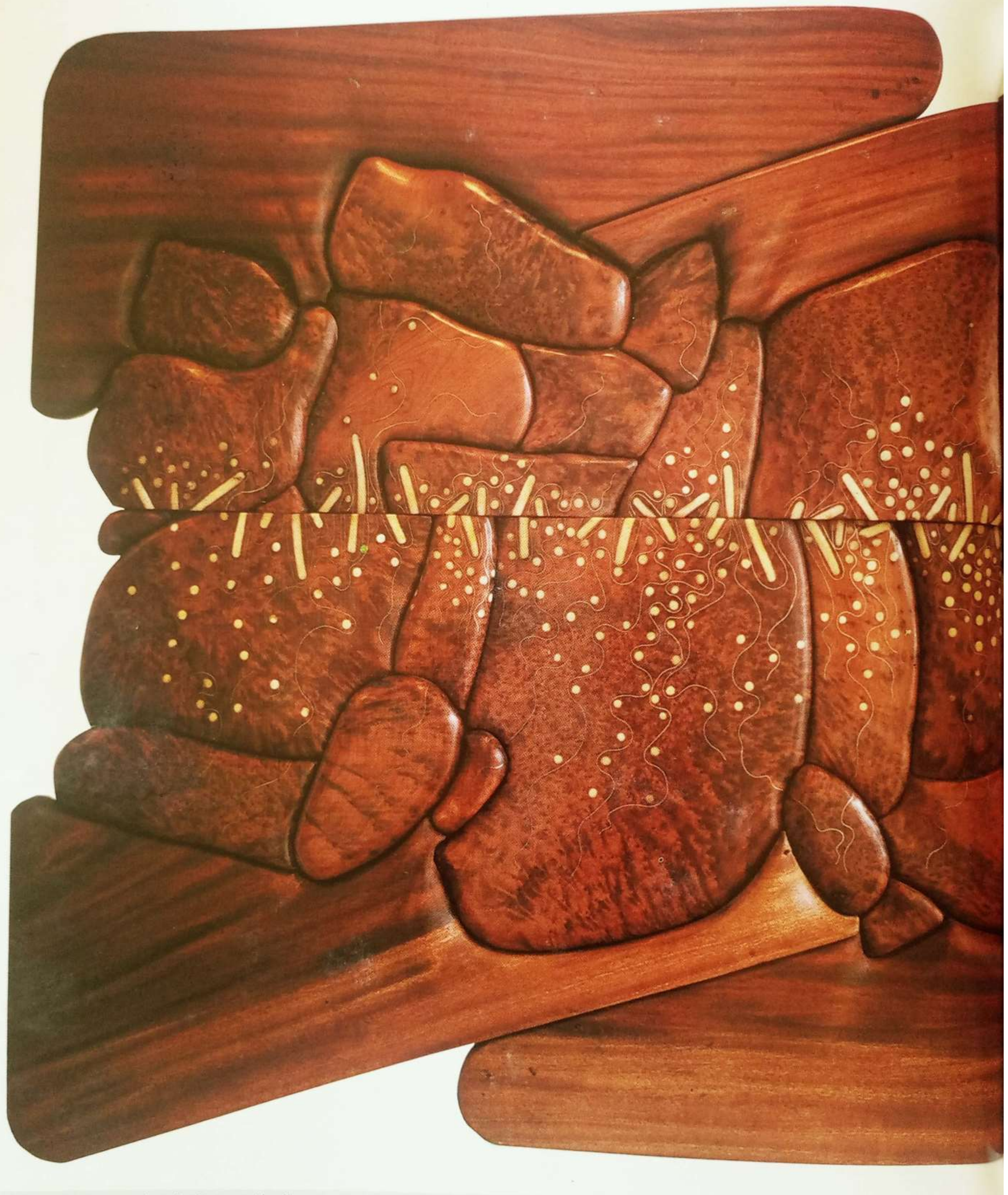
حسن السلاوي: لنعد الى تلك السهولة التي أثرتها في البداية، دعيني أعطيك مثلا لسوء الفهم الذي يحصل بين فنان وجمهوره. في المعرض الذي عرضت فيه أعمالي على الخشب، كانت هناك أعمال منحوتة الى جانب الرسوم، وكانت الرسوم مكبرة على صفحة كبيرة في اطار كان يحيط بجوانب المعرض، اذن لقد كانت هناك الاعمال المنحوتة التي تمثل ثمرة تجربة، والرسوم التي كانت مجرد استغلال للاعمال المعروضة، اي أنها كانت تجتذب مرحلة من هذه التجربة فحسب.

هل تعرفين كيف كان رد فعل الناس؟ كانوا لا يرون الا الرسوم كاعمال فحسب، وكانوا لا يأبهون الا بالرسم وبجانب التصوير والمهارة فيه، ولم يدركوا العلاقة بين الرسوم والاعمال المنحوتة، بل كانوا يمرون الى جانب النحت متسائلين: «من قام بهذه الرسوم؟». لم يفهموا بالتجربة وامكانية تعدد أنماط التعبير التشكيلي، فالعمل التشكيلي بالنسبة اليهم هو اللوحة أي المساحة المربعة التي يكدس عليها الفنان اشارات ووسائل بيانية، والناس يضيعون أمام عمل غير منحوت (بالمعنى التقليدي) او غير مرسوم.

فاطمة المرنيسي: هل تقصد بان الجمهور المغربي عاجز عن مواكبة الفنانين وبحثهم؟

حسن السلاوي: لا أبدا، فالجمهور المغربي يتطور ويتقدم ويرتفع باحاسيسه، ولكنه تطور جد بطيء يبدو معه الفنان متجاوزا للجمهور بشكل ما. فمثلا تذكري ان الجمهور المغربي بعد الاستقلال لم يكن يتقبل الا لونا خاصا من الرسم. وبعد ذلك حاول الرسامون المغاربة فرض الرسم التجريدي. وفي البداية كان الجمهور المغربي يرفض هذا النوع رفضا قاطعا. ونجد ان هذا التعبير التشكيلي غدا مقبولا في الحاضر الآن. ولكن الجمهور المغربي بقي في هذا الطور بينما يحاول الفنان غزو ميادين أخرى ووسائل أخرى وفضاء آخر، فهناك دائما فارق بين الفنان والجمهور.

فريد بلكاهية: ولهذا أعتقد بانه من الضروري بالنسبة الينا ادماج «النشرة التعريفية» في



حسن السلاوي ـ جذر العرعار مرصع بعظام وخيوط معدنية ، 1981

محاولتنا، علينا تحمل هذه الهوة والقيام بما هو ضروري لتجاوزها او مواجهتها على الاقل، علينا ان نجعل المشاهد يلمس بيديه مراحل المسار الذي نتابعه، وبشكل أو بآخر علينا اقتسام هذه المحاولة الحميمية جدا مع الجمهور.

حسن السلاوي: أعتقد بأنه يجب وضع فهرست بهدف تقديم الاعمال المعروضة، يوضح المرحلة التي يقطعها الفنان في فترة محددة من مساره. فالمعرض ليس عملية تجارية فحسب. تعني من باع وماذا باع ولمن ومقابل كم. ان المعرض هو قبل كل شيء فرصة يقتسم خلالها الفنان مع الآخرين ثمرة عملية يحاول عرضها وتوضيحها. والوثيقة المكتوبة هي الشيء الوحيد القابل للبقاء قصد كشف وتحليل مراحل تجربة ما.

فريد بلكاهية: على كل، فنحن مرغمون على التجديد حتى على مستوى علاقتنا بالجمهور، وقدرنا أن نكون مجددين.

فاطمة المرنيسي: ولماذا؟

قدر فنان العالم الثالث أن يكون مجددا

فريد بلكاهية: لاننا ننتمي الى العالم الثالث ونحن أبناؤه.

فاطمة المرنيسي: ماذا يعني ان تكون منتمياً الى العالم الثالث؟

فريد بلكهاية: انت تعرفين جيدا ما أعنيه.

فاطمة المرنيسي: لا، ان كل مغربي، بل ان بامكان كل أسيوي او أميركي لاتيني أن يعطيك تعريفه عن معنى الانتماء الى العالم الثالث، ولذا من حقي ان اطالبك باسماعي تعريفك كفنان. انت تبدي حذراً ازاء كل سؤال أطرحه عليك.

فريد بلكاهية: هل أخطأت؟ ساجيب رغم ذلك: ان انتمائي الى العالم الثالث يشكل شيئا أساسيا في حياتي، بل انه شيء حيوي. ان انتمي الى العالم الثالث يعني بالنسبة الي أنني جزء من عالم خاص يمتلك ثقافة، ولكنه في الحاضر محتاج ومحاصر بثقافة أخرى. وهذه الثقافة الاجنبية حازت السبق في المجال التكنولوجي، مما مكنها من الهيمنة على المجالات الاقتصادية والسياسية والثقافية. وذا نحن نعاني من غزو عديد من الاشياء لنا لا نملك زمامها، ولا تدع لنا مهلة نعيد خلالها النظر في ذواتنا، وهو ما أحاول القيام به.

فاطمة المرنيسي: ما تحاول القيام به؟ هل غدوت رافضا للغرب؟ وهل ترفض الغرب بلجوئك الى الحناء والزعفران؟

فريد بلكاهية: لا تجعليني أقول ما لم أقله. كيف يمكنني رفض الغرب؟

فاطمة المرنيسي: لقد حمي الوطيس!

فريد بلكاهية: لا، ليس الامر كذلك، ولكني ببساطة أضع النقط على الحروف، واذن لاتابع. ان استعمال الحناء، كما تقولين، والزعفران والجلود وسيلة أبحث بها عن نفسي. ومن المؤكد ان رفضي للالوان الاصطناعية واللوحات في مرحلة من مساري يعني ان الغرب لم يعد يرضيني. لماذا يجب على الفن الذي ننعته بالتصويري ان يلتزم حدودا، ويتقلص ويقتصر على استعمال اللون الاصطناعي او الرسم الزيتي او الالوان المائية؟ لماذا لا يمكنه ان يشمل أشياء اخرى ويعانق مواد جديدة ويستغل مجالات مغايرة؟ ان تقاليدنا تظل بكرا في هذا المجال، لماذا لا نكشفها ونستغل طاقاتها العظيمة ونستلهمها؟ ما الذي يمنع الفنان من خلق علاقة جديدة مع الفن التصويري والتراث التقليدي في نفس الوقت اذا شعر بالحاجة الى ذلك؟

حسن السلاوي: **هذا لا يمنع من اعادة ادماج هذا الغرب في فترة ما، لان هناك أنساقا ثقافية** رئيسية، وحولها تتحلق أنساق لثقافات مصغرة تتطور في مداراتها. أتفهمين ما أقول؟

فاطمة المرنيسي: نعم، فهناك ثقافة المركز وثقافات محيطية.

حسن السلاوي: نعم، بالضبط، وهناك عدة أشكال من العلاقات تفرض نفسها بين هذه الثقافات، وغالبا ما تكون الثقافات المحيطية مرغمة على التقليد ونقل ما يدور في المركز، ولكن هناك أنماطا من العلاقات تختلف عن سابقاتها، يعني ان الثقافات المحيطية تبدع تجارب خصوصية ولا تكتفي بالتقليد، ذلك لان ثرواتها الخاصة تدفعها الى محاولات جد متميزة، وحين تبدأ هذه المحاولة المتميزة يغدو من الامكان اعادة ادماج الثقافة المركزية التي ذكرت واشراكها، ولكن من خلال علاقة وشروط جديدة حيث لا يبقى الفنان مجرد تابع دون قيد ولا شرط، بل انه يعبر بلغة تضيف شيئا آخر الى ثقافة المركز نفسها.

فاطمة المرنيسي: على المستوى العالمي؟

حسن السلاوي: نعم، اذا شئت، لقد بدأت الثقافات المحيطية تتخلص من دائرة التقليد الميكانيكي تدريجيا، لقد أدخلت هذه الثقافات أشياء كثيرة واردة من المركز، وتلقت ضربات عدة، وتحملت أشياء كثيرة، واكتسبت نوعا خاصا من الديناميكية يمكنها اكثر فأكثر من المساهمة الفعالة في سير العالم.

فريد بلكاهية: ان اشكالية مجتمعاتنا في جميع الميادين، تتلخص في المساهمة عوض التقليد، وعليك ان تلاحظي بان ذلك ليس اختيارا بل قدرا، فانا مثلا لا أحاول التميز بالضرورة بالنسبة للغرب، بل أحاول ببساطة ان أوجد وأتنفس، وأن أقاوم كل محاولة لابتلاعي. أحاول ببساطة ان أعي بان الآخر موجود. انه يوجد بشكل قوي جداً، قوي الى حد أنه من شبه المؤكد ان كل من يحيط به سيتعرض للاختناق اذا لم يقاوم.

انني أرغب في ان اوجد وذلك أساسي، اريد ان أوجد على طريقتي. وعلى كل فإن الآخر هو أيضا قد يتأثر بما أفعله، انه مجبر على متابعة ما أفعله. اني أوجد كوضعية مصغرة في ثقافة عامة، وعلى كل أعتقد بأن الأهم في المواجهة بين الغرب والثقافات الاخرى، هو بحق ضرورة التوفر على خصوصية ذاتية، وبدونها لا يمكن القيام بشيء او فتح حوار. ان الآخرين يتوفرون على سبق كبير في استعمال عديد من الافكار والمواد الثقافية يصعب معه علي منافستهم في ميدانهم الخاص، انني أنافسهم في أفكارهم لان الفكرة عالمية ولا يمتلكها أحد. ان الفكرة هنا ويمكن ان يرمي بها. وبامكان اي واحد تلقفها واستعمالها لحسابه، واستخراج شيء آخر منها أو بلورتها بشكل مخالف.

حسن السلاوي: انهم ينظرون الينا كثقافة تابعة وكرسم تابع وكنتاج تابع وكانتاج تابع كذلك.

فريد بلكاهية: على كل، فحينما يدور الحديث عن تظاهرة ثقافية كبرى على المستوى العالمي حين يدور الحديث عن معارض عالمية الخ. اذا قرأت لائحة الدول المشاركة ستلاحظين بان ثلاثة أرباع شعوب الارض غير ممثلة. ستجدين الدول الغربية ثم أميركا واليابان فحسب، واذن أين الهند والصين، أين افريقيا او امريكا الجنوبية؟ حسنا، قد تقولين بان امريكا الجنوبية قد تكون ممثلة من خلال بعض الفنانين كجزء ديناميكي من الثقافة الغربية.

فمثلا، تدخلين متحف بومبيدو، تجدين سقفا ضخما قام به «سوتو». هل تفهمين؟ انها طريقة للتدليل على ان الغرب عالمي، فهناك أمريكيون جنوبيون الخ... ولكن الثقافة اليونانية الرومانية هي وحدها الموجودة في الواقع. اعتقد ان مجال الابداع يعرف صراعات خفية كتلك التي عرفها المجال الديني، وهي صامتة يحاول فيها كل طرف استجلاب الآخر.

فاطمة المرنيسي: هل تقصد بان الثقافة الغربية تتظاهر بالعالمية؟

فريد بلكاهية: لا اريد ان اتجادل حول قضية الغرب، ان ما يهمني حاليا هو إبراز تميزي، ولا أدري ما اذا كان ذلك صحيحا، وعلى كل حال فانا أقوم برد فعل، وأعي بانني مختلف من الآخر، وأريد أن أشتغل هذه الفترة لاصل الى أبعد نقطة في هذا النهج. حسنا، ان يكون هذا المسار فلكلوريا ومطبوعا بماضي بدائي. يمكن ان نحكم عليه بأية طريقة وأنا لا أبالي لذلك، وهذا مهم، ان ما يعنيني هو ان اتحمس للامر واعتقد بأنني اذا فقدت هذا الدافع سأغدو مجرد انسان آلي او آلة. اني بحاجة الى نوع من الغليان الداخلي وأحاول ايجاد حلول. وساستمر في عملي على الجلد كما كان الشأن بالنسبة لعملي في مجال الرسم او النحاس، وبعدها سانتقل الى شيء آخر. لست معقدا ولا أرفض شيئا من ماضي، وأرفض الانسياق مع الروتين، والاساس هو الاحساس بالرضى الذاتي.

فاطمة المرنيسي: ماذا يعني بالنسبة اليكما امضاء أو عدم امضاء عمل من أعمالكما.

فريد بلكاهية: أعتقد بان الامضاء غير مهم ولن نطيل في ذلك لانه موضوع ثانوي.

حسن السلاوي: ان الاهم هو الواقع العملي المعاش، انه الشيء الاهم فعلا. ماذا يفعل الفنان حين يجد نفسه أمام لوحة فارغة او ورقة؟ غالبا ما يحصل ان يكون متوفرا على فكرة أولية، ولكن ستبقى الصدفة دائما، وتفرض الحواجز نفسها، ويتابع الفنان سيره ويصل الى نتيجة. وعند بعض الفنانين يوجد دائما نوع من الصنع المسبق يؤدي الى عمل ما، او نوع من الرؤية

التشكيلية تكونت قبل الشروع في العمل. أما بالنسبة لمحاولتنا فهي نوع من الاثارة بحق، انها مغامرة وكل شيء فيها يحير سواء كان الامر يتعلق باستعمال المادة او الوسائل، وهي صراع وملامسة لشيء لا نتحكم فيه: انها ملامسة المجهول ولا تخضع لقانون وأعتقد ان ذلك جد هام.

فريد بلكاهية: اعتقد بانها مغامرة وطريقة للحفاظ على الحرية، ذلك ان العديد من الناس يخضعون لحصارهم الذاتي في مجال الفن، حصار خلقوا بنيته بانفسهم. اما رفض الروتين والطرق المعبدة فيشكل تجربة مقلقة، وبعيدة عن ان تكون مريحة ولكنها مثيرة جدا.

حسن السلاوي: انها تشكل تجاوزا مستمرا.

فريد بلكاهية: انك فيها تلامس شفا الهاوية باستمرار.

حسن السلاوي: انك فعلا تخطط حياة بأكملها أمامك، وأسطورة أسلوب الامضاء تعني انك تنجز شيئا يتعرف عليه الآخرون بسهولة، ومن الصعب عليك التخلص منها فيما بعد، وهذا هو الكمين بعينه.

فريد بلكاهية: لا أحد يأخذ بعين الاعتبار الطاقة الداخلية التي يجب ان تتوفر عليها، لكي تهدم شيئا صغيرا كونته وبنيته خلال سنين من الجهد والصبر، وليس التجديد تقويض ما يفعله الآخرون، بل انه يعني ان تهدم بنفسك ما عملت بصبر على بلورته بالامس.

فاطمة المرنيسي: ما هو رد فعل الناس ازاء هذا التغيير؟ لقد سمعت أحد المتعصبين للفن المغربي والعارفين به، يقول عنك يا فريد بانك ضعت بالنسبة اليه يوم ان تركت الرسم بالالوان الزيتية، وهو يعتقد بان الفن المغربي أضاعك منذ ذلك اليوم.

فريد بلكاهية: طبعاً.

قولي لهذا العارف.

فاطمة: أهذا كل ما تود قوله؟

فريد بلكاهية: قولي لهذا العارف بأنه لم يكن يتابع أعمالي خلال الفترة التي كنت ارسم فيها، لقد لحق بي بعد عشر سنين من ذلك التاريخ. حينما كان هو بصدد البدء بقول «بسم الله» كنت قد اخترت طرقا أخرى وتجارب أخرى. حين بدأت العمل في النحاس. لم يتبعني أحد، بل انتقدني الكل، واكثر نقادي ضراوة هم الذين يبحثون الآن عن الاعمال النحاسية. انني لا أريد الاهتمام بهذه الاشكالية، وقد انتهيت من النحاس منذ أربع سنوات، فما هو المشكل؟ ان الفنان لم يحقق سبقاً بالنسبة للمجتمع ولكن المجتمع هو الذي ظل متخلفا عن عصره. انني ابذل مجهودا يوميا، ولكن الآخرين لا يفعلون نفس الشيء، ولا يمكنني القيام بكل شيء وحدي، فلكل عمله، وليس في مستطاعي ان أهتم بعملي، وأحاول ترويجه وتسويقه، وأكتب وأحاور، الخ. فللجمهور مسؤوليته وعليه ان يتحملها كما اتحمل انا مسؤوليتي. وحين نبحث في علاقة الفنان بالجمهور نلاحظ شيئا، ذلك ان الفنان غالبا ما يحظى بالاعجاب ولكنه في نفس الوقت يختار كضحية. انه يوضع ليغدووهم المجتمع، ومن المفروض ان يجسد هذا الفنان رغبات المجتمع المكبوتة ويخدمه ويكون عبداً له ويكفي ان يحتجب نشاط الفنان لكي يقتل ويسحق. واذا لم يكن المبدع متيقظا باستمرار فانه يتعرض للاغتيال والقتل والسحق. ان العلاقة بين المجتمع والفنان علاقة قوة، ولكن اسمحي لي بتوجيه انتقاد الى الجمهور.

فاطمة المرنيسي: تفضل أي انك تنتهز الفرصة لتطالبني بحقك في انتقاد الجمهور!

فريد بلكاهية: انك تعقدين كل شيء!

فاطمة المرنيسي: أرجو ذلك والا غابت جاذبية الحوار.

فريد بلكاهية: حسنا! لن تنجحي في تحويلي عن رغبتي في انتقاد الجمهور، عليه ان يقوم بمجهود ذاتي اذا كان يرغب في الاقتراب منا. فكل لقاء يفترض مساهمة الشريكين والا تعذر حصوله وغدا مجرد علاقات ظرفية. وقد نعذر الجمهور لانه يجب الاعتراف بان الكتابة عن الرسم في صحفنا الوطنية رديئة وذات مستوى ضعيف ما عدا بعض الاستثناءات النادرة.

فاطمة المرنيسي: ما هو رد فعل الجمهور المغربي ازاء أعمالكما الجديدة؟ أي على عملك على الجلد يا فريد وعمل حسن على الخشب؟

فريد بلكاهية: أنا شخصيا لا أتوفر بعد على تجربة مفتوحة لان عملي لم يعرض بعد.

حسن السلاوي: وأنا كذلك، وليست هناك ردود أفعال كثيرة لحد الآن، يجب ان يعرف عملي على نطاق واسع.

حسن السلاوي: انها قضية استمرار وتعدد، وبالنسبة لي فالمشكل لا يعدو كونه مشكل تعميم، ولا اعتقد بان الهوة بين الفنان والجمهور تشكل قدرا محتوما. أعتقد بان تقنية النشر والكتابة قادرة على سد هذه الهوة بشكل كامل، اذا ما بذل الفنان مجهودا لكي لا يكون معزولا في عمله ويظل على علاقة بالجمهور، ويعرفه بما يفعل. على الفنان ان يتحاشى الانعزال والاستغراق في شيء خلال عشر سنوات، وذات يوم يعرف الآخرون بشكل مفاجيء أنه يرغب في التخلص من هذا الشيء. ويمكن ان ينقشع السر لكه اذا ما بذل مجهود مكثف للتعريف بالمحاولة. يجب ان تبذل مجهودات اكبر في النشر واعادة الانتاج والتعدد، وكذلك الشأن في مجال الكتابة حيث يجب ان تكون هناك منشورات تذيع سيلا من الاخبار وتشكل جسرا ممتدا بين الفنان وجمهوره. انه سيل اخباري ذو اتجاهين، بل انها لعبة المرايا التي تصدر أشعة متصلة باستمرار.

فاطمة المرنيسي: اننا نعود الى الفكرة التي انطلقنا منها، والى ما أسماه فريد بالنشرة التعريفية، أي ضرورة توضيح خطوات عملكما الى الجمهور. حسنا! حاولا معي، اشرعا بي. ليشرح لي أحدكما ما يفعله بالخشب والعظام. والآخر ما يفعله بالجلد والحناء، ما هي العملية في كل من المجالين؟ أين تجدان هذه المواد؟ وكيف تتناولانها وكم يلزم من الوقت لكي تخلقا من جلد أو جذر عملا فنيا؟

فريد بلكاهية: فيما يخصني فاني أرسم مجموعة كبيرة من الرسوم وأختار من بينها الرسم الذي أراه قابلا للتحقيق، وبعد الاختيار أكبره، وهو بذلك يتعرض لبعض التغييرات، لان عملية اعادته في شكل مكبر تؤدي الى نوع من عدم الانسجام، ولذا علي ان اصلح ذلك تدريجيا. وأحيانا يحلو لي ان أرسم على الخشب مباشرة بواسطة المنشار. ان ذلك يمنح للحركة نوعا من الحرية، في هذه الحالة أحيل أعمدة من الخشب الى أشكال، وأحول هذه الاشكال الى قطع صغيرة، وكل قطعة منها توضع حسب مقاييس الجلود. أي أنها تكون من حوالي 1,50 م عرضا على 1,70 م طولا. ولا يمكنني اعدادها دفعة واحدة. واذن هناك عديد من المشاكل التقنية التي تطرح نفسها، ويجب إيجاد حل لها لانني اعتبرها جزءا لا يتجزأ من عملية الابداع، وبعدها يجب تمطيط الجلد، ويجب ان يكون من نوع جيد وأخيرا تبدأ مرحلة التجفيف.

فاطمة المرنيسي: من أين تقتني الجلود؟

فريد بلكاهية: انني ابتاعها من بائعين يشترونها بدورهم من المجازر أو الاسواق، وأنا احتاج الى الجلود الصافية اللون، وهي تمطط على أشكال من الخشب ويجب ان تبقى كذلك حتى تجف، وتقتضي هذه العملية عدم تعريضها للشمس، لانها يجب ان تجف في ملتقى التيارات الهوائية، ويجب ان تظل كذلك خلال عشرة أيام على الاقل تغسل خلالها كل يوم، وحين تنتهي عملية الغسل والتنظيف والجمع تبدأ آنذاك العملية النهائية (وكأن الأمر طريقة طبخ أكلة!). ان الصدفة تلعب دورا كبيرا فيما يخص الرسوم، وأحيانا أخطط رسومي على اجزاء ليست جميلة من الجلد، أقصد الى تغطيتها حتى تحقق تعارضا مع المساحات البيضاء البسيطة. وفي هذه المرحلة تفرض الاعتبارات الجمالية نفسها، وقد دفعتني الجلود بطريقة آلية الى ادخال الحناء.

فاطمة المرنيسي: لماذا؟ لماذا تقول بطريقة آلية؟

فريد بلكاهية: اعتقد بان الحناء تمثل في أبعد نقطة من ذاكرتي عنصرا نسويا، وعلى كل حال فالمرأة تشغلني كشيء محير. ان الحناء هي

جدتي وخـالتي، انهـا من أول الـروائـح التي عرفتهـا لدى المـرأة. انهـا أحداث تخلق نفسها ولـيس لي في ذلـك اي خيـار انـني أدع نفسي تنسـاق وتحمـل وتسترشد بالاشياء وضرورتها. ان هذه الاشيـاء موجـودة ولذا لا أضرب حسابا ولا اقوم باية مزايدة.

فاطمـة المرنيسي: حسنا ولكن كيف يحصل كل هذا؟ أنت تقبل الانسياق.

فريد بلكاهية: اني أدع الاشياء تأتي، هذا كل ما هناك، أعرف بانها لا تأتي بسهولة، انها تأتي بكثـير من القلق والتـوتـر، ولكنهـا حين تأتي يحصـل ذلـك فعـلا، يعني لا أعرف. ربما يشبه الامـر عمليـة الـوضـع، فحين يتم خروج المولود تنسـى الام كل الآلام التي عانت منهـا، لقـد منحت النـور لشيء ما وهـذا هو الاساس، انني أقطـع كل هذه الاشـواط وكفى. ولست متـذمراً وانـه اختيـار قمت به. لقد قمت بعدة اختيارات ولا يعني ذلك أنني اخترتها بارادة مطلقة، ولكني اتحملها بشكل من الاشكال ولست غاضبا لذلك انني أرغب في تنـاول مشكـل الابـداع بهـذه الطـريقـة لكي أمكن الاحتمـالات والحـوادث والصـدف من أن تسـاهم في العملية الابداعية. ذلـك ان للصـدفـة أهميـة كبـرى في الابـداع والاكـتشـاف. أنظـري الى الـعلم... فاكثـر الاكتشافات اهمية كالبنيسيلين والتلقيح الخ... تعود غالبا في أصلها الى قدر من الصدفة.

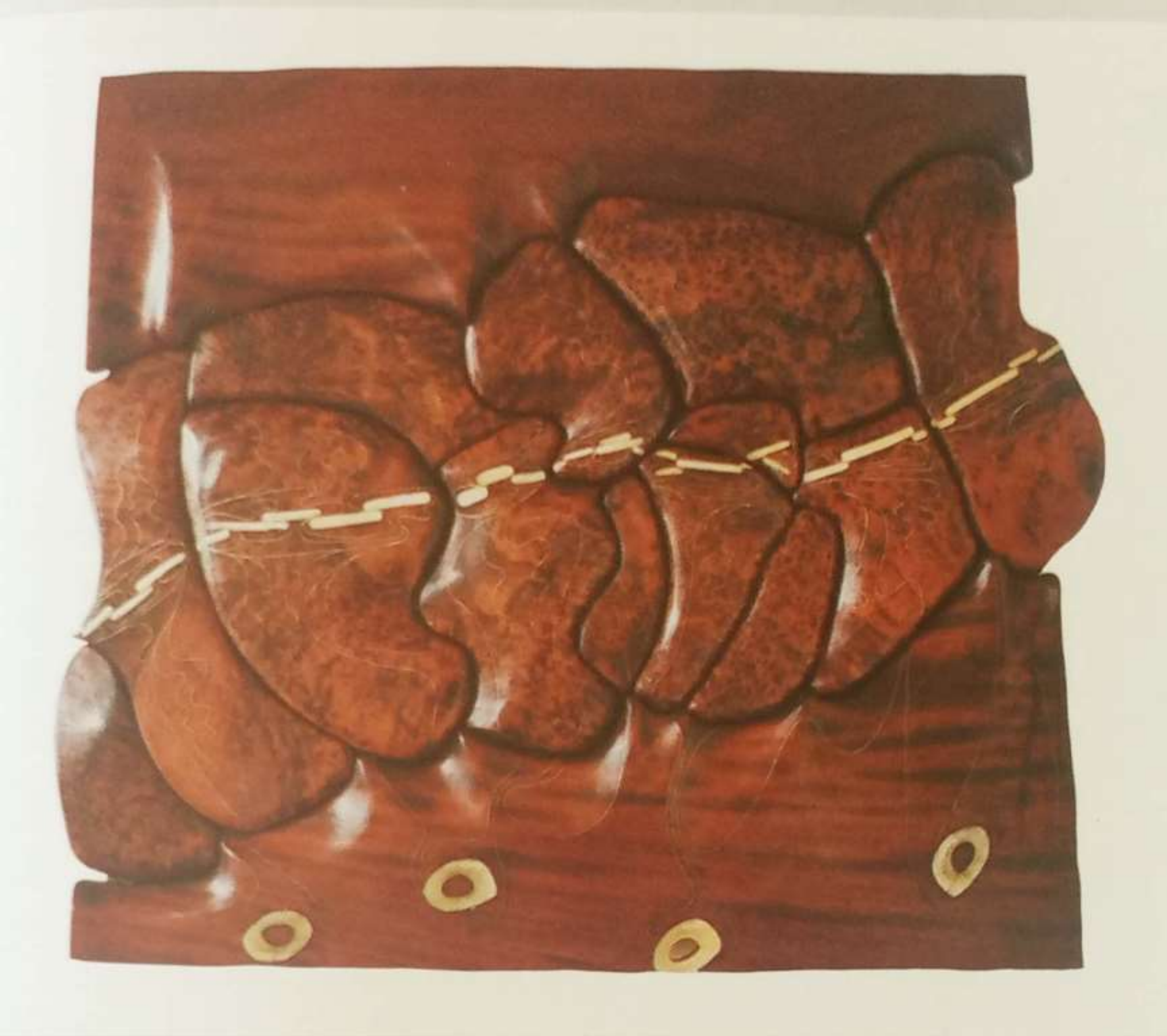
فاطمـة المرنيسي: والحنـاء؟ لماذا اخترتها؟ فهناك العديد من الصباغات الطبيعية لدينا؟

فريد بلكاهية: طبعا فانا لا استعمل كل الالوان الطبيعيـة وأكتفي ببعض الالـوان الاسـاسية، فهنـاك الحنـاء والـرمان والصمغ، أي ان هناك اللون الـذي أميل اليه بشكل خاص وهو الاحمر الصدى بجميع درجاته، وهناك الاصفر الذهبي والاسمـر الزنجي. وأنا أحب البساطة والتقريب بين الالـوان وأقف عند هذه المجموعة، لان هناك تقـاربـا بين هذه الالـوان الثـلاثـة. ومن ناحية اخـرى فانا أريد تفادي اشكالية الالوان المائية أو الـرسم الـزيتي. ثم هنـاك طبيعة الجلد وهي الاخـرى قائمـة وموجودة، اتفهمين... يجب ان أدعها تظهر وتبرز وتحيا وتوجد وتتنفس.

فاطمة المرنيسي: أنت تشكل الجلد.

حسـن الـسـلاوي: نعم انـه يشكـل الجلد، بطبيعتـه وألـوانـه وعيـوبه كما أشكل أنا جذور الشجـر، وأخضـع لنتوءاتها الخاصة وتقطعاتها ومنحنيـاتهـا. وهنـا تكمن خصـوصيـة عملنا: احترام المادة التي نستعملها.

حسن السلاوي: حسنـا، هنـا بالضبط تكمن الخصوصية التي أشير اليها والتي تعني علاقة محـددة بالمـادة المستعملة. بامكاننا ذكر حالات



حسن السلاوي ـ خشب مرصع بعظام وخيوط معدنية . 1981



فريد بلكهية ـ حناء على جلد ، 1980

متعـددة لرسـامـين استخدموا في أعمالهم مواد ومرتكزات أخرى غير اللوحة، وقد اختار بعضهم استخـدام وسائل تحمل دلالة رمزية، ولكن هذه الـدلالـة تضيـع ابتداء من اللحظة التي يطبق فيها الفنان على مادته الجديدة، الممارسات التي اعتـاد تطبيقها على اللوحة او الورق. واذن ماذا يفيـد الفنان ان يغير مادته دون تغيير ممارساته ومـواقفـه؟ سيكـون ذلـك مجرد استبدال مادة باخرى لا غاية ولا بعد له.

فريـد بلكـاهيـة: إن حسن يطـرح قضيـة جد هامـة، وهي احتـرام المـادة التي تستخـدمها وتسـاكنها، وهناك علاقة اجتماعية بالمواد يجب احترامها، وأحسن طريقة لاحترامها هي محاولة الحفـاظ عليهـا. فمثـلا هنـاك أفـراد حلا لهم استخـدام النحـاس، ولكنهم يكتفـون بالـرسم الـزيتي على النحـاس، وهم بذلـك يخفون المادة وهـذا شيء سخيف، حيث ان العمـل على اللوحة في هذه الحالة يغدو أقل تكليفا. يجب الاستفادة من الالوان الخاصة بالمعدن، وذلك يشكل خطوة متقدمة جدا تطابق اختيار الفنان لمادته.



فريد بلكهية ـ حناء على جلد ، 1980

ان اختيار المادة يشبه اختيار الشريك، انك لا تعيش مع انسان لانه من الجنس الآخر فقط، بل هناك معطيات أخرى تفرض نفسها.

فاطمة المرنيسي: نعم فالانسان لا يختار شريكه لأنه ببساطة ينتمي الى الجنس الآخر. والا لكان الامر في غاية السهولة.

فريد بلكاهية: ان ما هو بسيط ليس بالضرورة هو ما يدفعك الى تجاوز نفسك واكتشافها، فليس هناك مدعاة لايضاح اكثر في الانسان الذي يقضي وقته في الابتعاد عن المشاكل وتبسيط الامور وفي النهاية فان ذلك يشكل عبثا بالصدى

فاطمة المرنيسي: لا اريد العبث بالصدى، ولكني اريد ان افهم بحق: اريد مثلا ان افهم ما يفعله حسن بالخشب، ولماذا وقع اختيارك على الخشب والعظام وكيف تعمل؟

حسن السلاوي: حسنا! فمثلا بالنسبة للعظام، لقد كنت حائرا في البداية حول الاطراف التي يمكن استعمالها من العظم، ليتم تقسيمها الى قطع صغيرة قصد الحصول على تجانس في هذه المادة.

ذلك ان كل جزء في العظام يتطلب معاملة خاصة، وحسب الطريقة التقليدية تغلى العظام بالصابون، وكان علي تعلم هذه التفاصيل من الحرفيين، اي طريقة تقطيع العظم ونحته، لقد كان علي الالمام بعدد من التقنيات التقليدية وتجاوزها احيانا اذا اقتضى عملي ذلك.

فاطمة المرنيسي: كيف تحصل على العظام؟

حسن السلاوي: انني ببساطة احصل عليها من الجزار كما هو الشأن بالنسبة للحرفيين، اما بالنسبة للخيط المعدني فانه خيط Maillechort lamine البالغ 3 ميلمترات (كان الحرفيون في الاصل يستعملون خيط الفضة). اما باقي المواد فهي عادية وهي موجودة دائما، اللصاق المصنوع من مادة تفرزها بعض النباتات، وممحات صمغية، والواقع ان الامر في الاصل كان لقاءاً حقيقيا مع تقنية معينة، وبعدها تمكنت من الانطلاق وتجاوز ذلك واكتساح مجالات أخرى.

فاطمة المرنيسي: هل تستخدم منشارا خاصا للعظام؟

حسن السلاوي: لا، وهناك نقطة يجب توضيحها على هذا المستوى أيضا. فحين نقوم بانتاج تشكيلي غير الرسم، فان الناس يظنون ان الطريقة والمحاولة تركز بالضرورة على مبدأ عقلاني. فمثلا لتحقيق ـ سجادة ـ يقف البعض عند حد تجهيز ورق مقوى واعطائه لصانع السجاد لكي يحققه، وهم بذلك لا يتابعون مسيرة المادة ومتطلباتها، بينما يضع آخرون نموذجا يعيدون انتاجه باعداد كبيرة.

فاطمة المرنيسي: ما هو النموذج؟

حسن السلاوي: انه شكل متعدد وضع لكي ينتج باعداد كبيرة، واذن فهناك اناس يرتؤون عملا نموذجيا ويعطونه الى انسان آخر، او الى صناعة لاعادة انتاجه. وبعدها يقومون بمونتاج في هذه الحالة لا توجد علاقة بين الفنان والمادة. وكل ما يفعله هو انه يقف عند وضع رسم او شكل ويتدخل اشخاص آخرون بعد ذلك. اننا نغدو بذلك في ميدان الانتاج المتعدد اي مجال الصناعة. أما بالنسبة لي فان الامر يختلف، فانا اعمل في كل قطعة على حدة، وفعلا فان كل قطعة تشكل جزءا، ولذا لا يمكن اللجوء الى آلات خاصة وانا استعمل المنشار تبعا للقواعد التقليدية. ان المادة تظل بالنسبة لي وسيطا وشريكا علي ان اسايره منذ البداية وحتى النهاية، ولا يتعلق الامر لدي باختيار مادة والاكتفاء بتخطيط اشياء واشكال عليها. انه واقع معاش يتطلب حاجيات متبادلة ولا يمكن تجاوز بعض الحواجز الا بعد تجربة طويلة، انها مرحلة من التعبير يغدو فيها نحت الخشب وتفريغه لترصيعه بالعظام او الخيط المعدني، شكلا تعبيريا واسلوبا مقنعا ومكتسبا. وكل اختيار ينبع عن رؤية حقيقية.

فاطمة المرنيسي: لماذا قررتما اقامة معرض مشترك؟ اهي محاولة لتحقيق العمل الجماعي ام مصادفة عادية؟

فريد بلكاهية: كان ذلك مصادفة في البداية، وبعدها تحولت الى شيء آخر، وقد تبين بان هذا العمل يطرح امكانيات عدة، فحين شرعنا في تحضير المعرض، كنا نتناقش ونفكر معا، وقد تبين بان ما كان مصادفة في البداية يمثل شيئا آخر غير كونه حادثا بسيطا، وانت تعرفين كيف انظر الى الصدفة والمصادفات. لقد اختار كل منا مساره وقد التقينا بعد ان امضينا شوطا من هذا المسار، ولم يقم كل منا بهذا الاختيار قصد اعلان حرب على بقية العالم. اني ارغب في مرافقة احد خلال الطريق، ونحن نتبادل الشد على الايدي لكي نرى ما يمكننا القيام به معا خلال هذه الفترة. انها محاولة وتجربة، ونحن لا نهدف من ورائها الى توضيح شيء ما واعطائه الاسبقية.

حسن السلاوي: انها بداية، ويجب الحصول على اكثر من تجربة واحدة لاصدار حكم او تقييم. فكل منا يحمل على كاهله خمس عشره سنة في التجربة انها مجموع مسيرة باكملها، وطريقة كاملة لرؤية المشاكل.

فريد بلكاهية: ان حسن سيعرض عمله على الخشب والترصيع، أما أنا فساعرض الجلود، وربما عرضت الرسوم كذلك لكي اعود الى الفكرة التي طرحناها في البداية، اي ان اوضح في خلال هذه الرسوم كي نصل الى هذه النتيجة. لقد تعودنا رؤية الشيء منتهيا وتاما، ولكني اعتقد بانه من المهم جدا توضيح المسار باكمله، بشكوكه وحواجزه واستمراريته حتى الوصول الى المادة النهائية، اي ان تشرك الجمهور وتحتفظ به قليلا الى جانبك في مرسمك. وبالطبع عليك ان تعرض عليه هذه الفترة بتركيز، حسنا ساضع رسمين او ثلاثة بالنسبة لكل قطعة وبعدها اعرض القطعة نفسها، هذا كل ما هناك، اي انني ساحاول ان اعطي المشاهد القدر الكافي لكي يتخيل الباقي ويعيد تكوين المسار.

فاطمة المرنيسسي: انه السؤال الاخير، لماذا اخترتموني لكي اكتب النص، انا التي لست رسامة وقد اقترف اخطاء؟

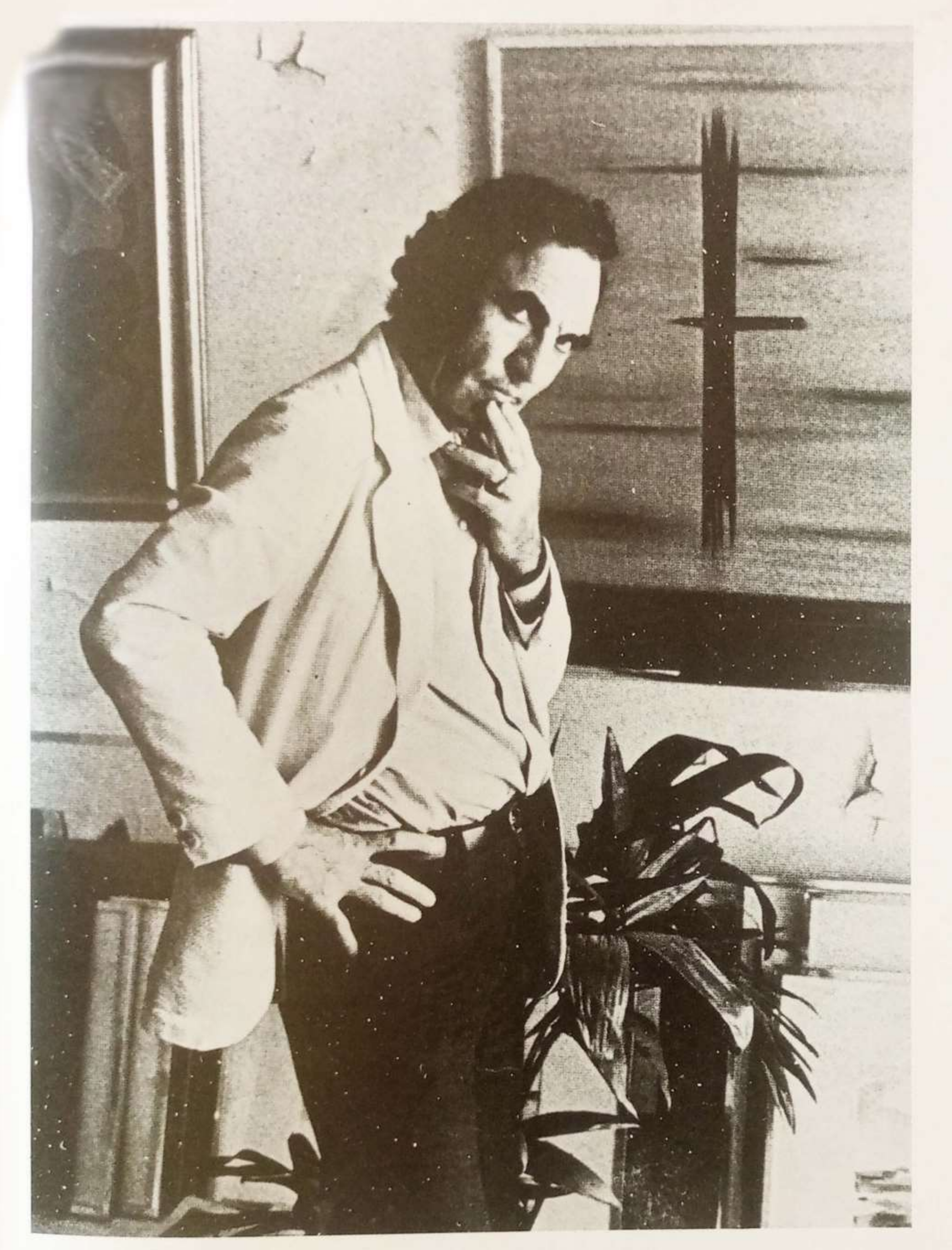
فريد بلكاهية: أنا اعتقد منذ زمن طويل ان المختصين الذين يكتبون عن الرسم لا يقولون بالضرورة ما يجب قوله. ان الرؤية البكر لا تحمل عقدة ثقافة او شكلاً ما... ذلك ان هناك تكنولوجية لغوية كاملة للحديث عن الرسم، وكل هذا يشكل جزءا من مسار... ذلك انه يجب تغيير هذا ايضا.

حسن السلاوي: اريد اضافة شيء الى ما قاله، فهو ربما لم يشأ تحديد كون الذين يكتبون عادة عن الرسم ينطلقون من مواقف مسبقة عن وعي او لا وعي. والكتابة عن هذا او ذاك تنطلق من هذه الاختيارات التي تكاد تكون ايديولوجية على مستوى التعبير التشكيلي.

فريد بلكاهية: اترين! لقد حلمت دائما بتقديم رأيين متناقضين وبالتالي متكاملين حول احد الفنانين، اي ان يشترك شخصان في الحوار، احدهما يناصر عمل الفنان ويقدره والآخر يعارضه حتى يتمكن الجمهور الذي يريد ان يعرف من الحصول على معلومات حقيقية على الاقل، فما يحصل عموما في كتاب يصدر حول فنان مثلا هو انه حين نصل الى مرحلة تقييم العمل نلاحظ حتى ـ وكما درجت العادة ـ ان هذا الكتاب مجرد ثناء، الكل يعلن موافقته ويعتبر العمل رائعا، والكل يحاول ان يشرح ويقدم وجهة نظرة... الخ، ان هذا مثل. لماذا لا نتحلى بالشجاعة؟ واعتقد بانه من الاشرف لنا ان نقوم بعمل اعلامي حقيقي، والاعلام يعني من جملة ما يعنيه الاعتراف بحدود عمل ما وبتناقضاته وبما يتقنه. هل تدركين ما اود قوله؟

معرض رفيق شرف

بيروت



معرض رفيق شرف «الجسد والفضاء» الذي أقيم في بيروت في صالة بلانـولا اليسـار، هو معـرض منتخبـات اكثر منه «ريترو سبكتيف»، فتـاريخ اقدم اللوحات يعود الى عام 1969 بينما لا ترقى احـدث لوحاته الى ابعد من عام 1980. ووراء التـاريـخ الاول كمـا امام التاريخ الاخير عمل غائب عن المعرض. رفيق شرف الذي تخرج من الاكـاديميـة اللبنـانية عام 1955 قد مضى عليـه ما يزيـد على الـربـع قرن وهو في الساحة الفنية، ونتاجه من بداياته حتى ايامنا يشكل في وجه منه سيرة طريفة لتاريخ الرسم اللبناني، بل العربي، لكن المعرض الحالي لا يكاد يغطي اكثر من ثمانية اعوام خصبة من عمره الفني، خصبة بمعنى ان العـام كان يشهـد احيـانـاً فتـرتـين واسلوبـين متمـايـزين. فالعـام 1969 كان عام موضـوع العصفـور. لكن عام 1970 يشهـد انتقـال شرف الى موضوع عنتر وعبلة بينما يكاد العـامـان 1975 و 1980 يتقـاسمـان موضوعي الطـلاسم والايقـونـات. بينمـا لا يشغل اربعة اعـوام بطـولهـا سوى موضـوع «سهل البقاع» الـذي انجـزت لوحـاتـه عام 1973، اذن رغم اشتمـال المعـرض على ست فترات واشكال فنية متمـايـزة، فان هنـاك فترات مهدورة يشير اليها كتالوج المعرض، ومن بينها موضوع البيت 1972، ومنحوتات 1976.

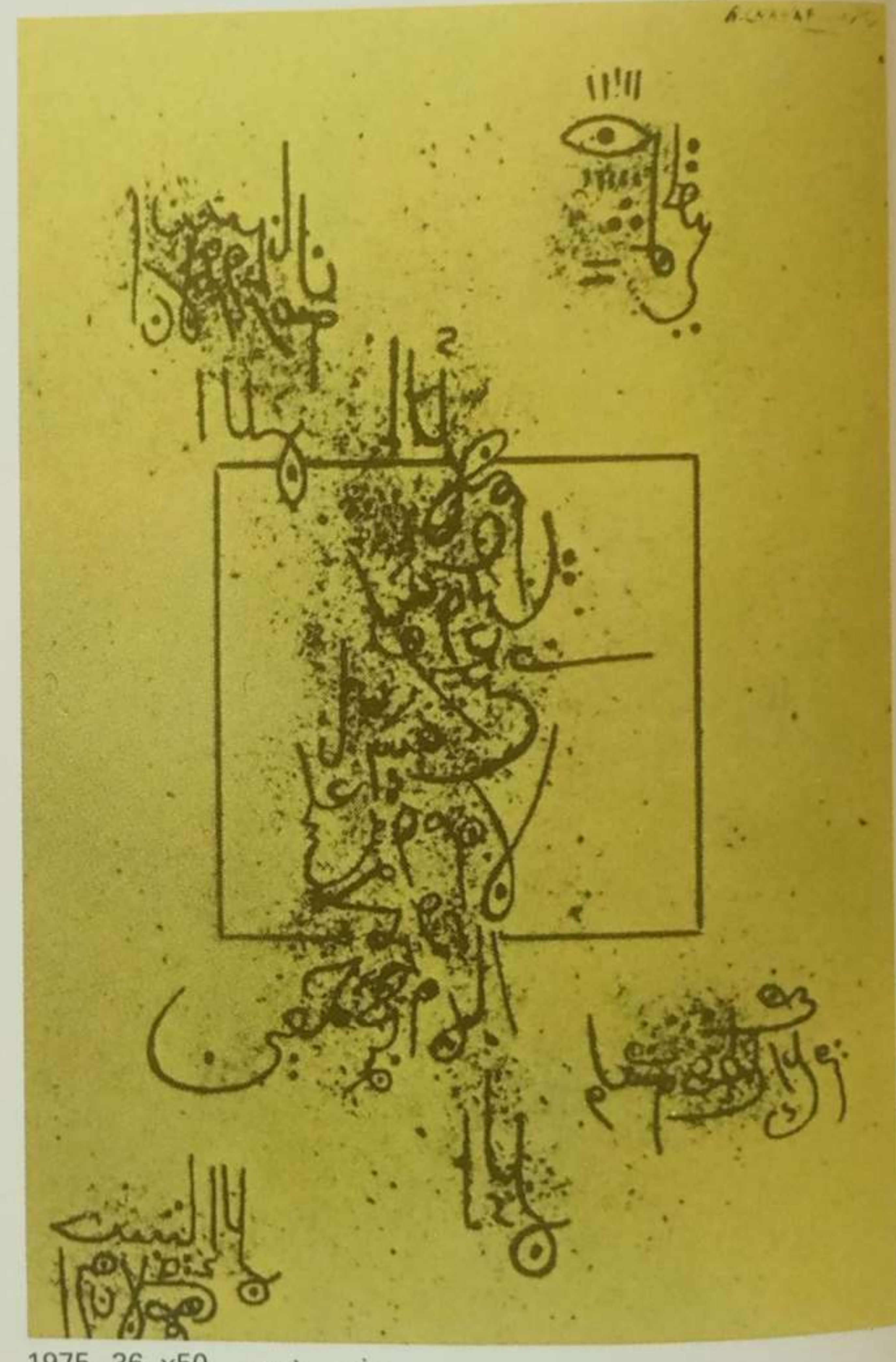
يبـدو مثـيراً ان تتوزع ثمانية أعوام على هذا العـدد من الفتـرات الفنيـة، ومصطلح فترة هنا يتـوسـط بين مصطلحي المـرحلة والمـوضـوع، فالفتـرة لا تشكـل «قطعـاً» في الحياة الفنية كما هي المـرحلة، كذلـك فإنهـا لا تختـزل الى مجرد موضوع. وليست مراحل رفيق شرف الفنية بعدد موضـوعـاتـه، كما ان كلا من موضوعاته يشهد تغيراً في الأسلوب لا يمكن تجاهله، وعلى كل حال فان مسـار رفـيـق شرف الـفـني يعطي لـهـذه المصطلحـات (المـرحلة، الاسلوب، المـوضـوع) مفاهيم غير دارجة ولا سائرة. لكننا قبل ان نقف عنـد هذه النقطـة. نؤثر ان نتعرض الى الفترات التي اشتمل عليها المعرض.

1 ـ العصفور

الـفـتـرة الاولى التي نصـادفهـا هي فـتـرة العصـافـير التي يبدو فيها العصفور الاقرب الى السنـونـو وقـد اختزل الى صليب. حده الافقي رفيـع رهيف محـدد الاطـراف والمحيط ثم هناك الـخـط المنحني المشدود من طرفيـه بخـط شبه مستقيم ينتهي من ناحيـة بزاويـة طويلة رفيعة تجـرد رأس العصفـور، كمـا ينتهي من الناحية الثـانيـة بخطوط قصيرة متوازية وسريعة تختزل ذنب العصفور. الشكل في دقته وتحديده واناقته وتصميميته يوحي بخفة ورقة ولمسة انثوية، على الحد الافقي يسقط رأسـاً وفي نوع من سيمترية محـوره الخـط العامودي عريضاً كثيفاً بنهايات لضـربـة طويلة غير محـددة وغير دقيقة. يسقط الخط العامودي على ربع الخط الافقي ليمتد الى نصفـه. من الواضح ان هناك «تناقضاً» حقيقياً بين الحـدين يبـرز في تقـاطعهما فالعامودي يقع بثقله على الافقي وينتهـك دقتـه ورقته وحدوده. العـامودي ضربة ريشة والافقي خط. العامودي ليس نهـائيـاً ولا محـدداً فضـربـة الريشة من الجـانبين تبدو وكأنها استنفذت عصبية الرسام بدون ان تصـل الى شكـل فعلي. أما الافقي فهو شكـل مصمم نهـائي. للافقي حنـو الخط المائل ورهـافـة الـزاويـة. وانثـويـة الشكل وللعامودي سمـاكـة الضـربـة الطولية ولخبطتها لسيمترية الافقي وقسـوة الشكـل (وربمـا لرجـولتـه). الجنـاحـان الكبـيران القويان يحملان الجسد النحيف القليـل في الفضـاء، الفضاء الذي تظل «الأرض» في اسفله بألوان حارة قوية، الطائر في الوسط والجناح العمودي يكاد يقع في منتصفها تمـامـاً، والأرض بذلك تتناغم مع العصفور لا في تقـاطعهما السيمتري وحده ولكن في كونهما معاً غير فضـائيـين، أي ان لهمـا معـاً الـوانـاً كثيفة بارزة، ولكن «الارض» والعصفور يدخلان معاً في تنـاقض واضـح فـألـوان الأرض حارة غنيـة، متبـاينـة، بينمـا العصفـور بلون واحـد. تصل كثافته الى السماكة، وتمحي تبايناته كلية، حتى يبـدو عصفـوراً مطبوعـاً، وحتى يبدو احياناً وكأنه ملصق على شاشـة الفضـاء، ومهمـا يكن، فان

العصفور بلونه الواحد واختزاله الشديد يقف تقريباً بابعاد سيمترية افقياً وعموديا، في فضاء رسم بفوتوغرافية وبتأليف لوني دقيق وأصولي. الطائر لا يبدو اكثر من «خربشة» في هذا الفضاء الحقيقي. الفضاء لا يقدم «منظوراً» للطائر. فهذا لا يبدو داخلاً في العمق الفضائي بقدر ما هو معلق على الفضاء، فارداً جناحيه العظيمين المنشورين على طوله بدون ان يبدو وكأنه يبتعد في الجو ويحلق في السماء. العصفور مثبت بوضعه هذا، مثبت في طيرانه ان جاز القول، وكأن الذي يرسم ليس الا حركة الطيران، حلم الطيران، الطيران ذاته التناقض قائم بين العصفور والفضاء. فالعصفور الضخم لا يندغم في الفضاء ولا ينوجد في طياته، انه يغطي عليه، ويسده، كأنه موجود قبله. انه عصفور الشريحة والخط، عصفور مُتَمَثَّلٌ في حركته وطيرانه. عصفور الرسم واليد. لا عصفور الطبيعة، انه يأتي من الفكرة والمحترف لينتهك الفضاء الانطباعي. لذا يبدو وكأنه أخيراً فكرة العصفور الثابتة، في مقابل الارض الخيالية، وعلى الفضاء الطبيعي، تناقض قاطع وسيمتريه دقيقة، ربما لأن الشكل يختزل آخر الأمر في لوحة شرف الى تناقض وسيمترية إنه يختزل غالباً الى تصميم وحركة. من هنا ميل خفي سيتجلى اكثر فيما بعد عند رفيق شرف الى الزخرفة والتجريد.

ليس في لوحة رفيق شرف بياض. لكن الفضاء هنا بياض اللوحة، والعصفور المصلوب وسط هذا البياض اشبه بنصب لعصفور. بل ان في الاقتصاد في الشكل والخط وفي سكون اللون وطباعيته وفي التبسيط المبالغ للتشكيل ما لا يبقي الا المعالم الضرورية والنابضة في نفس الوقت (الخط المنحني، المستقيم، الزاوية، والضربة الطويلة العريضة)، في كل ذلك ما يذكر بنحوت برانكيزي، تلك التي وضعها هو الآخر عن العصافير، هنا شخص العصفور، نصب العصفور، خطوطه ومنحنياته. اثناء طيران مُتَمَثَّل، والفضاء هنا اشبه بفضاء الكتلة المنحوتة.



وشم . زيت ، 50x 36 . 1975



نداء . زيت ، 51x 36 . 1975

2 ـ السهول

الرسم وشوشة في لوحات السهول، وهي لوحات موضوعها سهل البقاع. اللوحات تستعيد تلك الغيمة الطيفية الوحيدة التي تعلو وتنزل وتلامس الأرض احياناً. الغيمة هي «الشخص» الوحيد في اللوحة، المتحرك الوحيد في اللوحة، وهي تتحرك ببطء فوق السهول التي اختزلت الى مسطحات أفقية متتابعة شبه متوازية. السهل مرئي من بعيد، والمشاهد في حالة تأمل والنظرة بانورامية. لذا لا يستفز العين ركن او زاوية او جزء من مشهد، ما يستلفت العين هو المشهد بكليته، بل ما يستلفت العين هو تأليفه وهذا التتابع الهادي لمسطحاته. يبقى من المشهد في اللوحة تأليفه وتتابعه أي حركته الداخلية، الجريان الهادىء للخطوط يتتبع الجريان الهادىء للألوان فاللون والضوء يتعرضان معاً لاختزال وتحويل، وما يخرج منهما بعد ان «تخففا وتطهرا» لون داخلي وضوء «اصطناعي»، الالوان طيفية كما لو انها روح اللون، وهي تتدرج بتآلف وتناغم عميقين، بحيث يبدو ان حدود الانتقال في السلم اللوني، والتباينات اللونية الخفيفة موجودة في عمق التأليف اللوني، الذي يبدو هو الآخر وكأنه يتجه الى ان يصنع من السلم اللوني تفاصيل وقسمات للون الواحد «كما اشار غير ناقد فني». بل ان اللون الذي يشفّ ويتطيف يكاد يصير غيره، فهو يتجه الى اللالون، بل إن لوحة «الطريق الى الشمال» ترينا كيف يوحي اللون بغيابه وكأن اللوحة ترسم ـ ان جاز التعبير ـ البياض ذاته، التشكيل بكليته يتردد بين السر والغياب والايماء، رغم ان اللوحة مرسومة بفوتوغرافية دقيقة، الا انها نسخة ثالثة عن

المشهد، نسخة ثالثة مصنوعة في المختبر - وكأن المشهد الواقعي في حالة رفض لواقعيته، أو كأنه في نفي مستمر لتشكيله، متجه لاستحضار ايقاعه، للتآلف والتتابع، أي لحركة كي تظهر ينبغي ان تظهر بطيئة، ينبغي ان تلتقط في حالة تكونها، اي ان تتثبت في وضع الحركة ذاته.

الغيمة تنتقل فوق السهل، الغيمة الوحيدة التي هي في تحليقها البطيء، وفي لونها الذي يكاد في إمحائه يتحول الى ضوء بحت، في دائريتها، في كل ذلك اقرب الى ان تكون روحاً، بينما منحنيات الخط تشفّ عن ذكرى بعيدة لجسد المرأة، الغيمة الدائرة هي في حوار مستمر مع الخطوط الافقية التي تتحرك بالنسبة لها. هكذا تتحول اللوحة الى خط ودائرة، معربة لا عن هندسيتها البالغة (وهذه سمة في كل اعمال شرف) ولكن ايضاً عن اقتصادها الهندسي، عن رجعتها الى اشكال اولى، ثم الا يمت التشكيل (خط ودائرة) بدون ان نتوسع في ذلك، الى تراث ديني؟

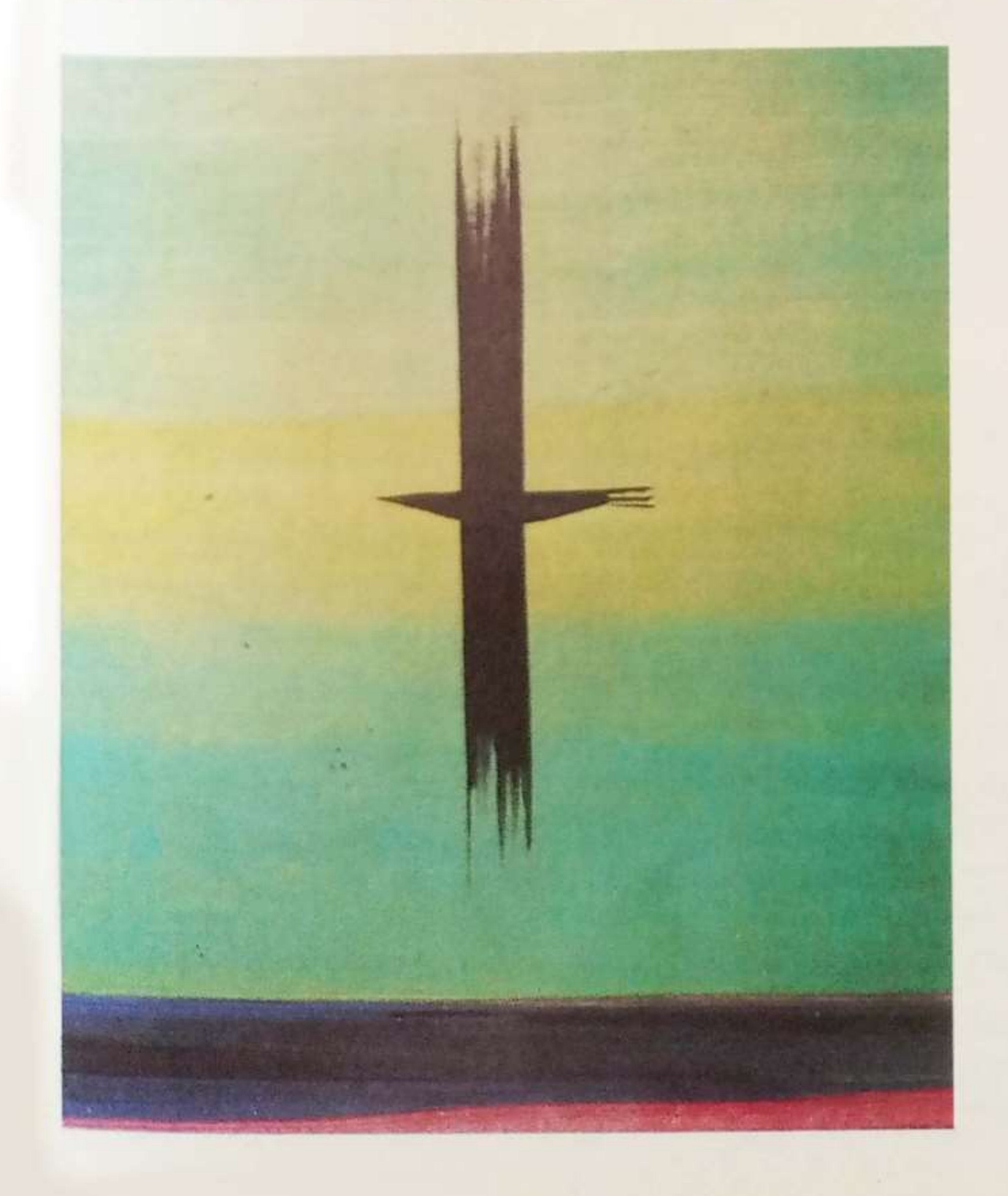
الغيمة - الدائرة تنتقل على خطوط العالم، في هذه الطبيعة السرية، في الضوء الفاتر الذي يشع من الداخل، في جريان الخط واللون المتتابعين الوئيدين، اليست هنا مملكة الروح، السلام، الايقاع المنتظم المتردد للعالم. ثم الا نرى في هذا الضوء المصنوع، والشخص الوحيد (الغيمة) المتجول، والطبيعة المصنوعة، عناصر مسرح. بل اننا اصلاً أمام «طبيعة مسرحية» وما يحضر انما يحضر كديكور ومدى لذلك الحوار القائم بين الدائرة والخط، بين الروح والعالم، حتى المنظور الخفيف ذاته مصنوع، فاللوحة ليست بدون منظور والمنظور ليس حقيقياً وكأنه هو الآخر بعد مسرحي.

المطلوب ايقاع الشيء لا الشيء ذاته، الايقاع يتحرر من شخصه، الحركة تتحرر من صاحبها ان جاز القول، من هنا نطل على الرسم الصافي، على التشكيل الذي يقتصر على الضرورة التشكيلية، من هنا يبدو الاستدعاء الهندسي والتصميمي هو الذي يحكم اللوحة، اللوحة هنا رهن سيمترية وهندسية بالغتين. السنا نرى هنا لونا من التناقض القائم بين الموضوع الأزلي المسرحي والصرامة التشكيلية، بل ان هذا التناقض هو محرك عمل رفيق شرف. الموضوع والفكرة الأدبية عند رفيق شرف لا تتمتع بأي رحرحة اسلوبية، بأي ثرثرة في الخط واللون، او بأي عنصر سردي. فالموضوع الأدبي في اللوحة هو على درجة من التجريد والاطلاق بحيث لا يحتاج الى تفاصيل. او فلنقل ان الموضوع هو غالباً ما يقاوم اللوحة. وان اللوحة رهن تناقض باطني هو ككل تناقض في عمل رفيق شرف لا يكون الا باطنياً ويتكلم بلغة تشكيلية دقيقة للغاية.

3 - عنتر وعبلة

في «عنتر وعبلة»، يتجه الى اختيار اطار

△ فارسان، زيت،
1972. 75 x64



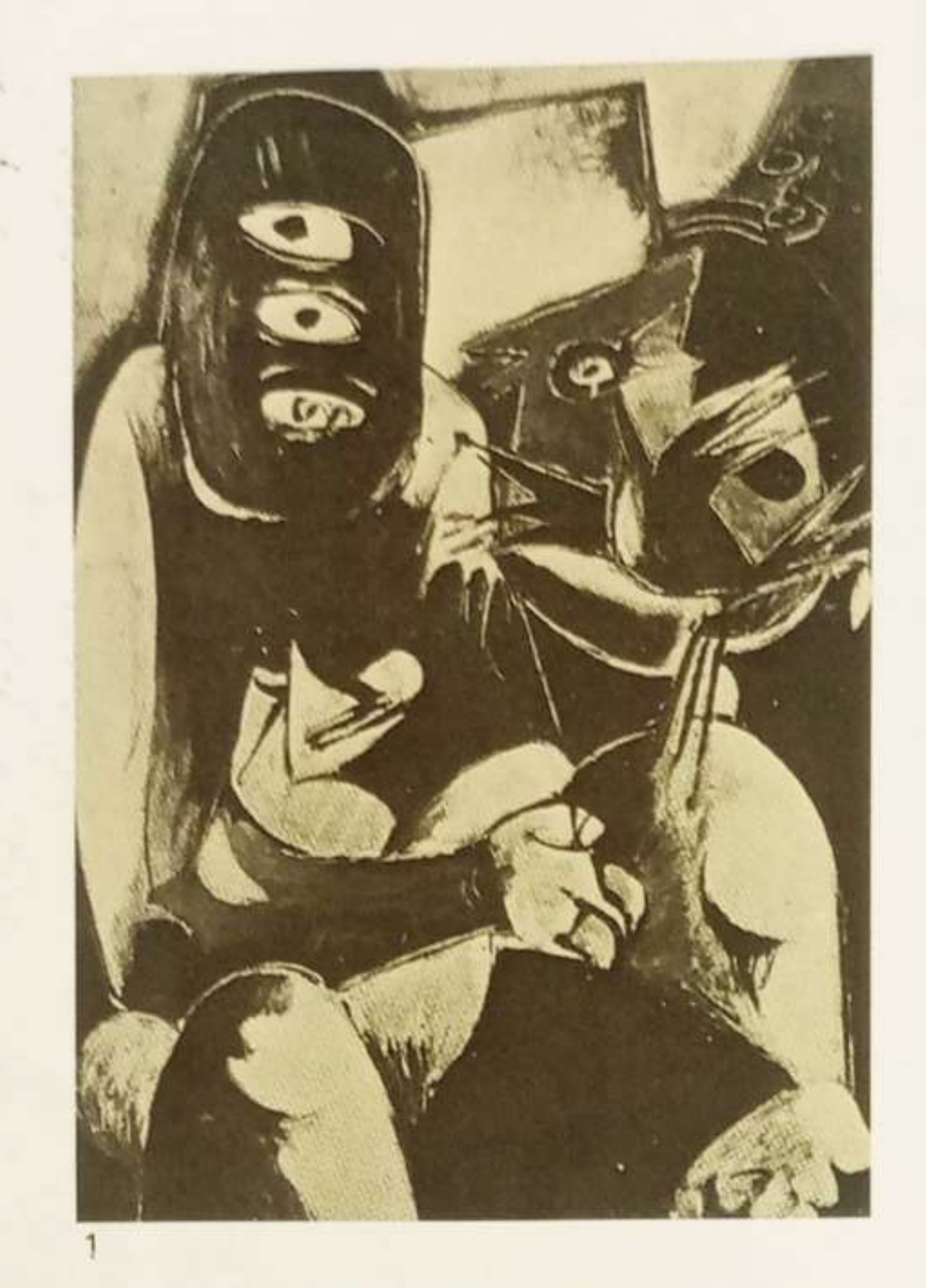
طائر الفضاء الاخضر،
زيت 65x 71 .1969 ◁

مسرحه من خارج العمل التشكيلي، انه يختاره من القصص الشعبي «قصة عنتر»، ولكننا نخطىء حين نظن ان رفيق شرف في «عنتر وعبلة» يلتفت الى تراث أدبي بحت، فرفيق شرف في «عنتر وعبلة» شأنه في ذلك شأنه في «الطلاسم» «والايقونات» يلتفت الى لغة تشكيلية قائمة. فالموضوع الأدبي هنا وهناك موجود سلفاً في تصاوير ورسوم. وما نراه في عنتر وعبلة لأول وهلة من رحرحة اسلوبية، اي ما نراه من زخارف وتنوع لوني بل وحرارة لونية وتفاصيل تشكيلية، انما هو في صميم الاخراج التشكيلي الاول لها. لذا فان اقل ما يستلفتنا في «عنتر وعبلة» ما هو ماثل أساساً فيها، أي عنصر الحكاية، بل ان ذلك غالباً هو اقل ما استلفت انتباه رفيق شرف. فلوحة «عنتر وعبلة» الاولى كما كانت ترسم على غلافات الحكاية، وكما رسمها التيناوي السوري، هي ككل رسم شعبي منمطة، اي ذات اسلوب يحدد صور الأشخاص وأوضاعهم، ونسبهم كما يحدد تصميم اللوحة ونهاياتها التشكيلية، وحين يتناول رفيق شرف اللوحة الاولى فانه يحولها من جديد، الى لوحة مصنوعة، الى نسخة ثانية. انه يشدد على العنصر الزخرفي بحيث تتحول الاشخاص والجياد بأوضاعهم، بخطوطهم والوانهم ونسبهم الى زخارف، او الى ما يقارب التشكيل الزخرفي، هكذا تبدو لوحة التيناوي في عمل رفيق شرف ما لم تكنه بالنسبة لذاتها، اي تبدو في لوحة شرف تراثاً، لذا تبالغ لوحة شرف في تراثيتها «الزخرفة والنمطية» كما ان لوحة شرف ترى ايضا لوحة التيناوي كما لم تره هي نفسها، أي تراها شعبية، لذا تضيف اليها هذا البعد، فتنطق الألوان الحارة الباهرة الفاقعة أحياناً بهذه الرؤية، اي تنطق بالشعب والعامة غير اننا ان وضعنا جانباً ما في اللوحة الاصلية من سرد. وجدنا ان لوحة رفيق شرف تغلب النمطية على السرد وعلى الحكاية، بل وتدمج عناصر هذا السرد في تصميم وتناغم زخرفي لم يكن لها بهذه الدرجة من قبل. ها هنا ايضاً نجد ان اسلبة شرف ليست في حالة قطع على الاطلاق مع تلك التي وجدناها في لوحاته الأولى.

4 ـ الطلاسم والايقونات

في الطلاسم والايقونات نعثر على موضوع ديني، هو الآخر ماثل سلفاً في تشكيل فني يعاد انتاجه. واخراجه، والموضوع الديني لا يقودنا بالضرورة الى تأملات دينية، بل ان اللوحة حين تعمل على نمط اسلوبي، هي غالباً ما تحور في دلالته ووجهته.

في الطلاسم عودة الى كتابات الحجابات والتعاويذ، رسم بالحروف والكلمات حول العين الراقية، وحول مربعات سحرية، التشكيل الحروفي بارز الحروف والكلمات أحياناً بحيث



1



2



3

1. السجين الطائر. زيت. 1965
2. جسد. زيت. 70x50. 1966
3. وجه فتاة. زيت. 41x31. 1977

يطل على الرسم الحروفي العربي، أو يدغم الكلمة والحرف في التشكيل مما يوصله الى لون من الكاليغرام، ولنقل انه كاليغرام تجريدي. كما انه يتحول احياناً الى ما يذكرنا بكلي وميرو واقل منهما ببيكاسو. العناوين التي تحملها اللوحات وهي عناوين دينية غالباً «ذكرى الروح» «تجويد» «دعاء» مدخل لقراءة اللوحة. ففي الكتلتين الخارجتين من بعضهما البعض بشكل لولبي وبخلفية تنقيطية، نجد موضوع التجويد مثلاً. هذه المحاولة لرسم التصعيد الروحي والنفسي هي ما يشمل اللوحات. الرسم محاولة لمقاربة الفكرة دون وسيط. والشاغل الفلسفي والأدبي هو الاساس في العمل التشكيلي. الرسم هنا يراوح بين اناقة زخرفية فسيمترية صارمة او خرتشة نظيفة. حيث نشعر دائماً اننا بين التشكيل والفرفطة التشكيلية.

لن نتحدث هنا عن البعد الصوفي للوحات الطلاسم لكن مجرد إدراك هذا البعد يجرّنا للحديث عن العناصر الأدبية اجمالاً في فن رفيق شرف، ليس فن رفيق شرف «أدبياً»، فالعناصر الأدبية الخالصة ليست كثيرة في رسمه: الرموز، السرد الحدة الانفعالية، التضخيم والمبالغة الملحمية...» ورسم رفيق شرف غير ثرثار ولا مسهب. وهو ايضاً على درجة من الخفية والنظام لا يسمحان بتسلل عناصر ليست مبررة تشكيلياً الى اللوحة. البعد الأدبي في اللوحة في ميل رفيق شرف الى تماسك تشكيلي يقوم غالباً على تماسك الفكرة كما ان البعد الأدبي هو في الشغل على موضوع واحد. لا كحكاية تسرد في فصول. ولكن كفكرة تتوسع.

في «الايقونات» نرى في خلفية اللوحة ذلك اللون الحاد أو المشكل من خليط لوني يعطي اللوحة عمقاً يمكن لاشخاص يتوزعون في حلقة الدرس الديني ان يتوزعوا. المريد والشيخ هما دائماً وجهاً لوجه، تلك لوحة شائعة في الرسم الاسلامي. لكن عمامة الشيخ تنقلب الى هالة، وجلسته حين تتبسط تذكر بتمثال بوذا، الفكرة قائمة في هذا التوزع للاشخاص. يقتربون، يبتعدون، يتوزعون على مراتب ادنى فأعلى، او يتوزعون على حلقة. في أشكال مطموسة تجعل اللوحة اشبه بدمغة الخاتم، الذهبي هو اللون الأساسي بكل ما يمت اليه هذا اللون. تدخلنا اللوحات في نظام سري للمعرفة، في طقوس وشكليات، الاستاذ والتلميذ ثابتان في مواقعهما، وهناك من يتوسطون بينهما وهناك الرجل الطيفي المعلق وسط اللوحة. نظام سري للتعليم الذي هو بنيان القيادة الفكرية واساسها، الذهبي والاسود وغيرهما يحيلاننا الى لون هو غير اللون، اللون الذي تتراكم في داخله تشكيلات اسطورية تاريخية، تجعل اللوحة بدون اي كلمة او استثارة تستدعي غرابة اصيلة ولمسة سيريالية.

عباس بيضون بيروت

معرض التخطيطات العراقية

بغداد



تخطيط ، شاكر حسن

▽ فائق حسن

ضم معرض التخطيطات العراقية الذي اقيم مؤخراً في قاعة الرشيد ببغداد مجموعة من التخطيطات التي يمتلكها المتحف الوطني للفن الحديث لعدد من الفنانين. وتعود اهميتها، انها تمثل، ولو في حدود ضيقة، جانباً من تطور فن الرسم العراقي وذلك ضمن فترة زمنية طويلة نسبياً من اواخر الثلاثينات حتى الوقت الحاضر. كما يرتدي هذا المعرض اهمية خاصة. اذ تكاد معارض التخطيطات ان تكون معدومة في القطر سواء عن سهو او عن وجهة نظر تعلق الأهمية فقط على الاعمال الفنية الكاملة او يعتقد انها كذلك.

قد نكرر هنا بعض البديهيات: التخطيطات تسهم، حتى في حدود الاسكيتشات البسيطة، في اطار تكامل الرؤية الجمالية للفنانين من حيث تطور الشكل الفني لديهم. اضافة الى ان فن التخطيط، كما يعرف ذلك جميع الفنانين، يقوم بمهمة تسجيل اصيلة لنمو الرؤية والمهارة والانطباعات السريعة، وقد يتعداها الى اطلاق حرية التعبير وتكثيفه. معرض التخطيطات العراقية افادنا اذن في تلمس هذه المستويات الفنية الأساسية. فبعض التخطيطات المعروضة لرواد الحركة الفنية في القطر وقد اعتمدت على موضوعات واشكال واقعية، تبنت خاطراً واضحاً هو ان تظهر المعالم البنائية للشكل دون اثارة عقلية او اظهرت الصفة الجمالية للخطوط المحيطة للأشكال حسب. في حين سنتبين في تخطيطات اخرى لبعض الفنانين الكيفية التي يتم فيها بناء الشكل الواقعي ضمن تقنية الفنان من حيث الخطوط والظلال والسطوح. ان البعض من هذه التخطيطات تظهر لنا في الحقيقة جماع الرؤية الفنية للفنان، لنكتشف فيها أعماله الفنية الاخرى. وعلى مستوى آخر سنرى في التخطيطات الحرة لبعض الفنانين الشبان ضرباً من تنظيم خيالي يعتمد على اثارة الاحساس العاطفي والرمزي. فما يهم في هذه الاعمال هو تأليف شكل جديد أو تفكيك شكل قديم. الخطوط تحقق صورة ذهنية.

في هذا الاطار يمكن ملاحظة بعض الامثلة:

بساطة الخط ووظيفته التحديدية ونقاوته الطفولية كما نجده عند الفنان المرحوم جواد سليم في تخطيطين الاول لمقهى شعبي والثاني لشارع في مدينة نيويورك (1954)، في حين ستتجلى نزعة الفنان فائق حسن الاكاديمية بشكل ساطع في رسومه للموديل العاري: المعرفة

التشريحية العالية واظهار التفاصيل الجسدية ومناطق القوة والتناسب والموازنة ونقاط الارتكاز. بورتريهات الفنان عطا صبري هي نماذج محاكاة لم يبخل الفنان من شحنها بروح عاطفية سمحة. الفنان اسماعيل الشيخلي يؤلف تشكيلاً جديداً عن طريق التوليف بين الكولاج والخطوط السريعة والقصيرة في نحو لولبي لمستويات افقية ليصور معركة (الاحواز)، في حين سيظهر براعته في الخط النقي الواضح لشكل رجل مستلق على ظهره بينما تدلت قدماه الى الاسفل.

فنانان تجلت في تخطيطاتهما نزعتهما الاسلوبية في التصوير. الأول هو الفنان خالد الجادر باسلوبه المميز واحساسه العالي بتنظيم السطوح من خلال ضربات سريعة وحركات خطية افقية وعمودية تبعاً لنمو الموضوع ووحدته العضوية. اننا نستعيد في تخطيطاته (منظر جبلي ـ منظر من بغداد) ضربات فرشاته السريعة ولطخاته اللونية شبه الانطباعية. الثاني هو الفنان نوري الراوي الحالم دوماً. انه يبني بنقاط صغيرة وخطوط قصيرة اشكاله الحلمية القريبة والبعيدة عنا على حد سواء.

ثمة ايضا تخطيطات الفنان دارا حمة بالقلم الرصاص حيث ليونة الخط ورهافته. انه يشكل بناء رمزياً محدداً تظهر فيه نسوة حاملات بعض الشيء طائشات بعض الشيء، مكبلات وغير مكبلات، داخلات في مكيدة الأمومة والاستنزاف: الرجل والبقرة! الفنان كاظم حيدر، المدرب على المشاهد المسرحية، يرسم شخوصا «جروتسكية لمشاهد عن الجحيم. غيلان وربما سحالي مع بعض التشنيع والسخرية، خفة الخط والتواءاته. الخط اذ يصور يمسخ.

الفنان شاكر حسن آل سعيد يستعيد المعراج: خط بالحبر يظهر كتدرج يصعد الى اعلى. حك وشق، وخطوط افقية واخرى عمودية ترسم مستطيلات كتب فيها اسم الله واشكالا شبه زخرفية. تخطيط قاتم للفنان علي طالب. وجه انساني معبر يخرج من الفراغ او من افق اللوحة المقسومة الى قسمين متساويين بخط واضح، في حين عززت الخطوط الافقية السوداء التي ملأت الفراغ في الاعلى والاسفل جواً قاتماً غريباً يوحي بالفراغ والرهبة والسكون. ان هذا التخطيط يذكرنا بلوحاته الغريبة. وهكذا الحال مع تخطيطين مثيرين للفنان علاء بشير للانسان في وضع درامي، وتخطيط للفنانين محمد مهر الدين وسالم الدباغ.

ان لفن التخطيط حجة في نقل اللوحة الى مستوى آخر. مستوى الايضاح اوصياغة افكار جديدة عن الشكل والتكوين، ومن هذا المستوى يمكن وضع فن الرسم الى امام.

سهيل سامي . بغداد

معرض محمد قدورة . جدة



صيدا ، مائية . 76x56

فجأة يختفي المنظر الطبيعي اللبناني الذي انصرف الى رسمه محمد قدورة منذ اكثر من عشر سنوات، في بعض مائياته الحديثة، والتي يمكن ان نعتبرها خطوة جديدة تكشف عند هذا الفنان نواحي لم تكن بارزة مثل هذا البروز الواضح والمثير في آن.

ففي الاعمال التي عرضها في مركز صيدا الثقافي والتي اعاد عرضها في قاعة الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالرياض اواخر العام الماضي يختفي المنظر كمنظر طبيعي ليظهر كشكل فني، وكمجموعة عناصر فنية، وكخطوط، وكوحدات لونية. تؤلف مجتمعة قراءة جديدة للوحة وتؤلف كذلك نظاماً فنياً لا يخلو من الشاعرية.

الأمر الذي ساعد على ذلك هو استعمال اللون الأبيض. او بالأحرى استعمال بياض ورقة الرسم نفسها والذي تقدم في استعماله محمد قدورة تقدماً ملفتاً للنظر تجاوز فيه الأساليب التي استعملته سابقاً.

فالبياض الذي بدأ معه محمد قدورة مغامرته الفنية، في معرض عين المريسة قبل سبع سنوات، هو الذي يفكك المنظر الطبيعي، وهو الذي يحوله الى عناصر وحروف وكلمات، وهو الذي يعيد مرة ثانية تجميعه في نظام وترتيب جديدين.

بتكامل البياض في مائية محمد قدورة الجديدة. يتحدد ويحدد، اذا جاز التعبير، فهو الحد الفاصل بين الساحة والبيت، بين المئذنة والجدار. وهو في الوقت نفسه المئذنة والجدار والساحة والسماء، وهو هو، اي انه الورقة البيضاء نفسها التي يرسم فوقها قدورة مئذنته وسماءه. يتكامل البياض، فهو نظام مدروس انيق، شبه حتمي، موزون وموقع، ولأنه بياض اي غياب، فهو يتعدد ويتلون عندما يصير حداً فاصلاً وخطاً جامعاً. اي عندما يصبح حضوراً، وبذلك يدخلنا محمد قدورة في نظامية فنية، وفي شكلية رمزية. تفتح امامنا ابواباً جديدة للتأمل والأصغاء والتذوق والتمتع.

الغائب يصير حاضراً، الأبيض يأخذ وظيفة الأسود، اللامرئي يصبح هو المرئي، والنفي يصبح هو التأكيد، والعكس بالعكس بحيث يأخذ كل طرف وظيفة الطرف الآخر او الطرف المناقض له، وعندما يتم هذا التبادل بين الأطراف المتعاكسة، يتم التحول فيختفي المنظر كمنظر طبيعي، ليظهر في ما يشبه اللغة، نقرأ عبرها احلاماً وانفاساً ومشاعر، مختلفة عن تلك الاحلام والمشاعر والأنفاس التي تذكرنا بها منعطفات الطرقات واغصان الزيتون واوراق النخيل المسدلة.

سعد فيصل . جده

معرض حليم جرداق

بيروت

المعرض الحالي لحليم جرداق في كاليري دامو – انطلياس ببيروت يعتبر أكبر معرض للفنان يقيمه حتى الآن حيث يضم حوالي مائة لوحة تشكل مختارات من اعماله خلال السنوات السبع الاخيرة من رسوم كرافيور ومواد مختلطة.

درس جرداق الفن في الاكاديمية اللبنانية ما بين عامي 1953-1957 ، وتابع دراسته الفنية في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة في باريس. ومنذ عام 1959 أقام العديد من المعارض الشخصية وشارك في عدة معارض عالمية للحفر، وحاز على الجائزة الاولى في الكرافيور في معرض المدرسة الوطنية العليا في باريس عام 1961 ، كما حاز في عام 1963 على الجائزة الاولى في مسابقة اجرتها وزارة التربية الوطنية اللبنانية منح على أثرها منحة دراسية في باريس لثلاث سنوات. وفي عام 1969 حاز على تنويه خاص في بينالة الاسكندرية، واعتبر واحداً من مؤسسي الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب الذي تأسس عام 1973 ببغداد. له كتاب صدر عام 1975 بعنوان «تحولات الخط واللون – مدخل الى ماهية الفن الحديث».

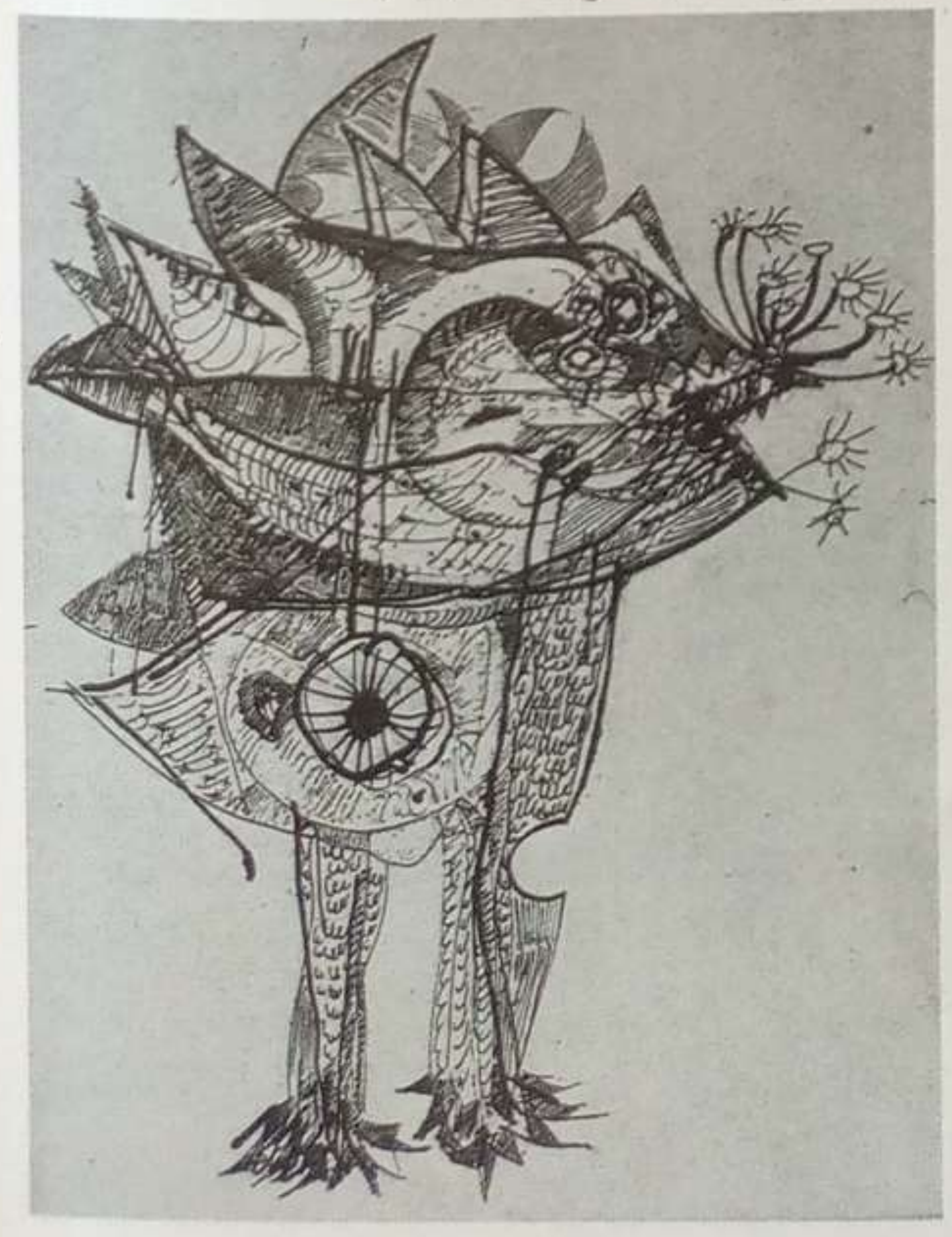
من العلامات الواضحة في مسيرة حليم جرداق الفنية (اكثر من ربع قرن) الحفر على النحاس. فالخطوط التي تركها قلم الفولاذ المسنون على جسد النحاس الأصفر او الأحمر شكلت عالماً ابتعد من جهة حتى العوالم الفنية القديمة التي حفظتها لنا الآثار السومرية من اشكال وكتابات واساطير ورموز. واقترب من جهة ثانية من عوالم فنية حديثة. كان خطاً مستقيماً متوازناً صلباً وحاداً في شق طريقه وعقد اتصاله وتداخله مع الخطوط الأخرى وكان حراً منفلتاً مستسلماً لليد وللعين عندما تنسيان ما تحفظان من صور واشكال في ذاكرتهما.

وفي كلا الأسلوبين كانت محفورات جرداق تحفر ايضا في القلب خطاً يصل حرارة او صلابة اورقة اوخفة يد وعين الفنان بقلب المتأمل القارىء بين حنايا الخطوط او السطور.

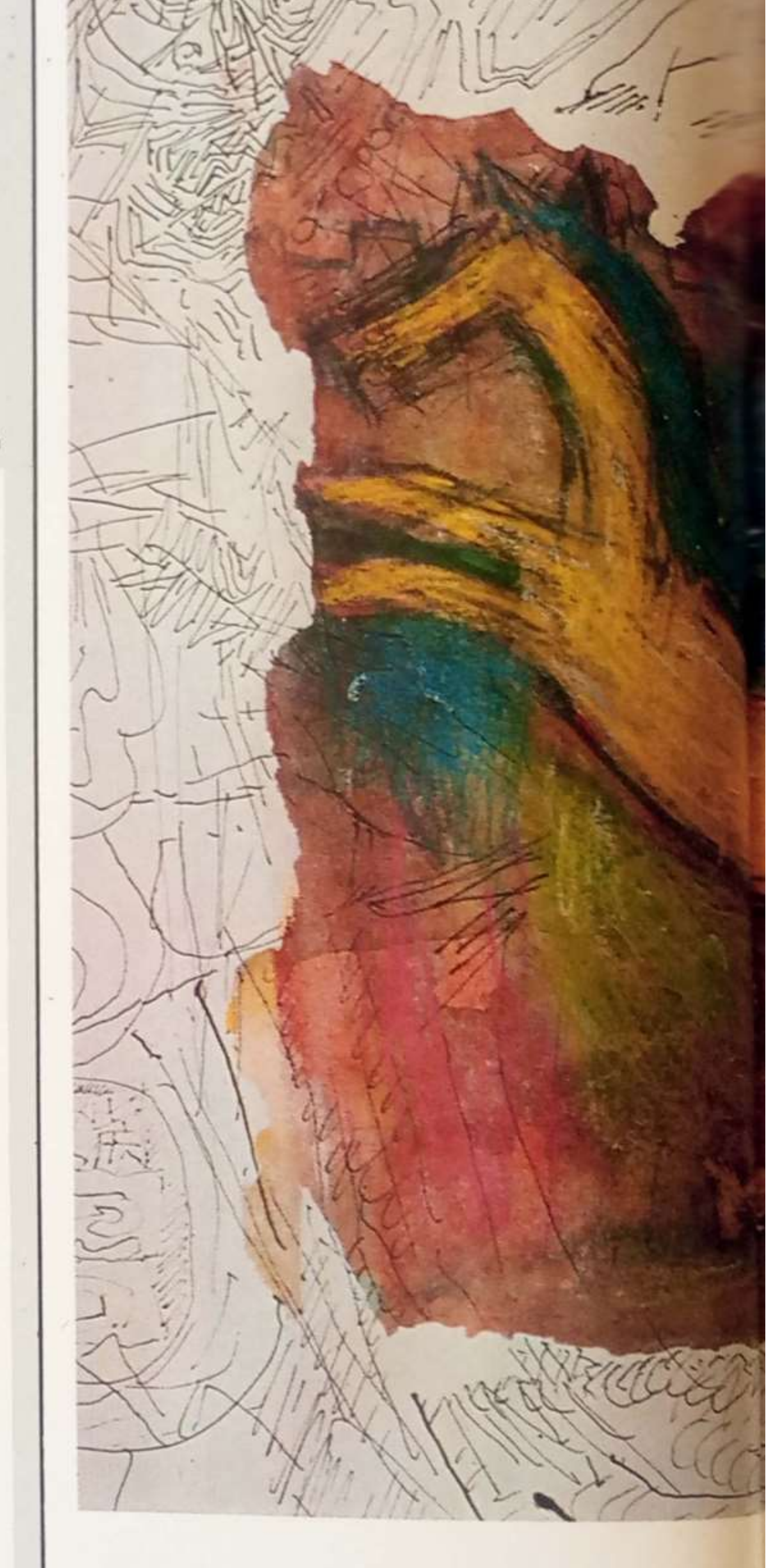
علامة ثانية. هي ان جرداق اعاد الألفة بين النحاس والبيت اي بين النحاس والأنسان، بعد ان هجر النحاس منازل اهل الشرق. وذلك عندماعرض صفائح النحاس نفسها التي يحفر عليها بقلم الفولاذ او التي يترك الأسيد يأكل منها ما سبق وحدده له الفنان. كان من جهة معرضاً تقنياً اذا شاء النقد الا ان الوقوف امام النحاس مرة جديدة باشكال جديدة تشعل نار الحنين لاعادة الألفة بين النحاس والأنسان.

العلامة الثالثة. هي الانتقال السريع من الحفر اي من الأسود والأبيض الى الالوان والرسم بالزيت. على النقيض مع ما سبق. الوان حادة، صارخة غزيرة، كثيفة، متداخلة متمازجة بقوة وجسارة. كانها تحفر هذه المرة في الهواء بدل النحاس او انها تحفر في العين. فهي ايضا باهرة بضوئها وسطوع الوانها. كان حليم جرداق يشهد من جهة الأسلوب والتقنية على ان اللون كأي لغة قائمة بذاتها يستطيع التعبير عن ما يجول في القلب من رؤى واحلام. وعما في الفكر من قناعة وفهم عام. وكان من جهة ثانية يسعى الى ان يتوقف بعد هذه الشهادة على

موضوع ، مواد مختلفة



موضوع ، حفر على النحاس ▽



مضمون ما في القلب والفكر.

العلاقة الجديدة هي، زواج بين الحفر والرسم بالزيت. زواج تنازل فيه الطرفان عن صفاتهما ليتحدا معاً في صفاتٍ ثالثة فالحفر صار رسماً والرسم بالزيت اصبح رسماً بالماء او بمواد مختلفة. اي استبدال قلم الفولاذ بقلم الحبر او القلم الملون واستبدال الزيت الكثيف بالماء الشفاف. كان هذا الزواج اذا صح الكلام زواجاً على صعيد الأسلوب والتقنية، في حين ظل العالم الداخلي،القصد الخفي،واحداً ينمو ويتجدد وينضح ويظهر ويختفي ويشف احياناً كثيرة حتى الأمحاء. ليبقى بريقاً قريباً الى السريره، قريباً الى القلب رغم قربه الظاهر من التقنيات والأساليب الحديثة في الفن المعاصر.

سمير الصايغ . بيروت

معرض منى السعودي

بيروت

بعد عدة معارض فردية وجماعية لمنى السعودي ضمت رسوماتها بالأبيض والأسود في بيروت وبعض العواصم الغربية والشرقية. ها هي تقدم لنا الى جوار اعمالها التصويرية منحوتات لم نكن قد تعرفنا اليها قبل ان تعرضها في معرضها الاخير في قاعة «اليسار» ببيروت حيث يقوم على خمس وعشرين منحوتة واربعين رسماً بالابيض والاسود.

مع نحتها تبدو منى السعودي اكثر تعبيراً واكثر متانة واكثر غنى، فالحجر الرخامي يروي هنا المزيد عن الاتحاد والعناق والولادة والعشق والتوحد.

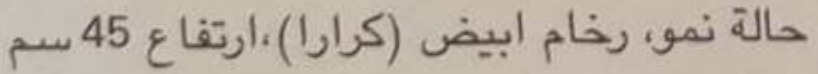
فلسطين ، رخام ابيض ▽



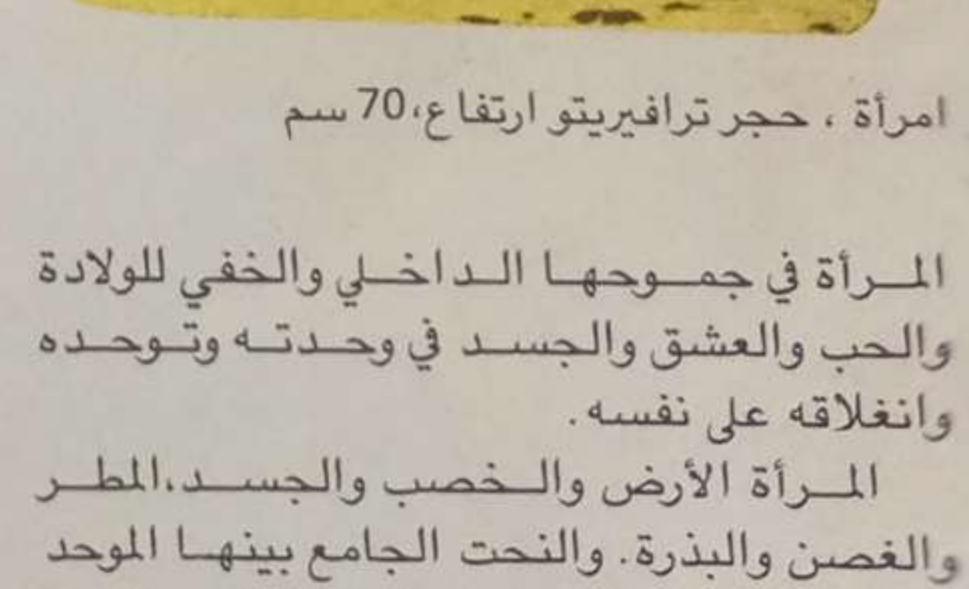


امرأة ، حجر ترافيريتو ارتفاع، 70 سم





حالة نمو، رخام ابيض (كرارا)، ارتفاع 45 سم



المـرأة في جمـوحهـا الـداخـلي والخفي للولادة والحب والعشق والجسـد في وحـدتـه وتـوحـده وانغلاقه على نفسه.

المـرأة الأرض والـخصب والجسـد، المطـر والغصن والبذرة. والنحت الجامع بينهـا الموحد لهـا. فكيف يتم ذلك؟ كيف يكون الواحد اثنين؟ تلك هي الصفة البارزة في هذا النحت.

انـه الاكتفـاء، والـذي تعبر عنه تلك الدوائر وتلك الانحنـاءات. الـدوائـر التي تتحـول مع الحجـر الى كرة مغلقـة، مرة هي جنـين ومرة هي امـرأة ومـرة هي كمـال الخطـوط. والانحناءات الـتي تتحـول الى حدود هي العنـاق والحنـان والـرأفة والمحبة. فاذا الحجر المنحوت رمزيجمع بين الذكورة والأنوثة في جسد او في نحت واحد.

من هنا التقاء الأطراف المتناقضة. الصلابة واللين. فكثـيراً ما تبـدو منحـوتـاتهـا منحوتات صلبـة، جامـدة، ثابتـة، صامتـة في ثبـاتها كأم تحضن اولادهـا، اوكامـرأة اخـذهـا الانتظـار خارج الزمان.

وكثـيراً ما تبـدو منحـوتاتها من زاوية ثانية، حنـونـة وكأنهـا تذوب او تحـاول الانحناء حياءً وخجلاً لامتلائها بالكلام العاشق او بالدمع الحار.

انهـا الـدائرة. فكل خط هنا، وكل شكل، وكل حجم، يدور اويسعى الى الـدوران والالتفـاف، واذا راحت العين تلاحق هذه الخطوط المنحنية، ستصـل في النهـايـة لتـرسم الـدائرة اولترسم الكرة. كل شيء مستدير. فالدائرة هي القصد او هي الهدف. وهي الشكل الأكمل. العين وهي رمز الأرض ورمـز المـرأة ورمـز الولادة ورمز الوحدة



امرة وطفل، رخام ابيض (كرارا)، ارتفاع 60 سم

ورمز الكمال ورمز الموت.

تأخذنا منحوتات منى السعودي الى ازمان بعيده الى معتقدات شرقية عرفتها حضارة ما بين النهرين، وعرفها الشرق الأقصى وبعض معتقدات الحضارات الأولى عندما كانت تجمع بين الذكورة والانوثة في إله واحد او في مخلوق واحد. غير ان الجنس في هذه المنحوتات يتحرر من الفهم الغيبي التجريدي ليحيا الفهم المادي الحسي فالتوحد بين الاثنين هنا توحد حسي يجيء من طبيعة المادة ومن عفوية وبراءة وصفاء الحس عندما نرفع عنه كل ظن، وكل اسقاط ديني واخلاقي واجتماعي.

لعل هذه المنحوتات تجيب على التفكك والأنفعال الواضح في الحياة الاجتماعية والفردية التي تحاصر المجتمع العربي. وربما تحقق ولو بواسطة النحت تلك الرغبة الجامحة للاتحاد: اتحاد الانسان بالأرض، اتحاد الشعب بالوطن، اتحاد الرجل بالمرأة، اتحاد الانسان بنفسه، اتحاد الشهيد بالموت، فغالباً ما يكون الفن نحتاً او رسماً اوشعراً حلماً لما يجب ان يكون.

على صعيد النحت المحض. تبدو منحوتات منى السعودي منحوتات مشغولة بصبر وذوق واناقة، تظهر على صفحاتها الملساء بصمات الأصابع التي تعرف كيف تنقل الى الحجر حساسية وعمق المشاعر الدقيقة.

سمير الصايغ . بيروت

موضوع رقم 3 . زيت



موضوع رقم 1 . زيت

موضوع رقم 2 . زيت

معرض محمد القاسمي

بون وجنيف

شهد مركزان عالميان معرضين للفنان المغربي محمد القاسمي حيث توزعتهما كل من «جنيف» و«بون» خلال الاسابيع الاخيرة في العام المنصرم، والقاسمي في كلا معرضيه يحاول ان يتلمس نفسه في الجديد الذي يفرده بتميز عن محاولات باقي زملائه في التجربة الحديثة المغربية، وان كان ما يبقى اساساً في محاولاتهم واجتهاداتهم التنظيرية جميعاً يشد بهم الى ذلك النزوع الاستفزازي لتجاوز الصورة الوصفية والايماءات الادبية والسردية القصصية، الى ما يؤكد قدرة العين على استيعاب تلك الرهافة التي تستبطنها الالوان والاشكال الهندسية والخطوط العفوية، وما يمكن ان نستشف من خلالها من علاقات خفية تشد ما بين الذهني في الرمز، والعاطفي في الحركة الجزئية للاشكال وتوزيع الحجوم، وربما ايضاً فيما تتضمنه الاشكال الهندسية من قيم عاطفية كالقلق الذي تتمثله الدائرة والصرامة في المربع والراحة في الامتدادات المستطيلة بالاضافة الى درجات الاثارة في الالوان واستخدام الفراغات المؤكدة للاشكال.

واذا كان بعض الفنانين العرب المعاصرين قد افادوا من الدلالات الفولكلورية العربية بمعنى في الرمز او الاصالة التراثية او النزوع الزخرفي، كشاكر حسن او رفيق شرف او غياث الاخرس او بلكاهيه فان القاسمي يقف في الجانب النقيض لهذه الفولكلورية مع ما في اعماله من تأكيد على الطابع التكراري للمستطيلات والمربعات المتداخلة والافاريز المطوطة، والايقاعات المتناظرة في الخطوط التي تحتويها والتي لا تخلو من تحريفات شكلية لاقدام او رؤوس على مثل ما نقع اليه في الرسم ببقع الحبر.. واذا كان بعض فنانينا العرب المعاصرين قد افادوا من الخط العربي وسعوا لتوسيع مجال اعتماده هوية متميزة لهم، فان القاسمي على مثل هوى بعضهم في الايحاء بالكتابة العفوية المباشرة التي تجرد نفسها من اية دلالة لفظية او حرفية حيناً، او قد تتأكد في معنى هامشي يعزز مرمى من مرامي اللوحة حيناً آخر كمثل كتابته «نحو الاتجاه المربع يمتد البشر». واذا كان بعض فنانينا العرب المعاصرين قد سقطوا على ظاهر اللوحة الاوربية فان القاسمي أيضاً يحاول ان يتعرف بها في مفهوم المعاصرة وان يعيش في مناخاتها المفتوحة على كل المواد من الورق الى الجلد الى الخشب الى القماش، وعلى كل المغامرات الممكنة في تكسير الاشكال وتفتيت الحجوم ضمن تقاطعات هندسية رئيسية تؤكد كثافتها في العين وتشد من حصارها على الاشكال اللولبية المتحركة بعنف في داخلها مما يزيد من عنصر الصراع ما بين الداخلي المنفلت بعفوية والخارجي المتأكد بصرامته الواعية، ويبقى على جانب من اللوحة اثر لدمغة، قد يحمل اشارة تربط ما بين اللوحة والرسالة «وهكذا يختلط التمثيل بالاثر، فلا رسالة لان ليس هناك غاية يمكن الافصاح عنها، فالكل يعيد تركيب الحركة الضائعة وهي حاضرة مع ذلك وان لم تكن ملحة وقد استسلمت للعبة، للحركة التي تعيد، تحول، تشوه - عبد الله بونفور».

والفنان محمد القاسمي، كعدد كبير من فنانينا المعاصرين، يسعى لان يقف الى جانب لوحاته مفسراً او منظراً لها - رغم انه كما يقول لا يعرف الفرق بين النظرية والممارسة - وذلك خشية من ان تتعقد الصلة ما بين طرفي التجربة في المبدع والمتلقي، وهو جهد له اهميته في تعزيز موقف الفنان من عمله بصفة من توضيح تطلعاته من ناحية، وتعميق حسه النقدي من ناحية ثانية وبما يخرج باعماله من الاعتباطية التي شاعت، وباسم الحداثة، مع الكثيرين من الفنانين العرب المعاصرين، فلا غرابة اذن من ان يردف معارضه بحوارات مسهبة عن خصوصية تجربته الفنية حيث يرى: بان الفنان يحاول في مجموعة من التخطيطات والرموز وضع كل فهمه للعالم من خلال تضمينها كل اهتماماته، وتصبح الاشياء المرسومة في حيز معين هي المنشور المعروض للقراءة، فقط... هناك ملاحظة وهي ان البعض يحاول التعامل مع اللوحة كمنشور سياسي او نص أدبي او فلسفي مع ان اللوحة لها قانونها الداخلي المحكومة به، والتي لا تعني الادبيات الاخرى، التي نحصل عليها في تقييم العمل الفني من خلال المعارف السابقة والفهم الملقن في الكتب وباقي مجالات القراءة، مع ان القراءة كتجربة، وحتى تكون «صحيحة» فانها لا بد ان تنطلق او تتم من مبدأ التجرد، وفتح علاقة مع المكنون الداخلي المقدم للبصر في صيغة مجموعة تكوينات لونية وخطية، عمودية، افقية. وهناك تجارب اخرى حاولت ان تفرض نفسها باغراء البصر بقوة اللون والمساحات الملونة العريضة والطويلة للوصول الى الاغراء كنتيجة تعطي الانبهار، ومن هنا احاول تقريب الرائي جسدياً في بحثه عن المرئي، لهذا تبدأ العملية الابداعية عندي على كتابة تشكيلية ووحدات متوالية متقاربة ومتداخلة مع اعطائها الحيز الفراغي الذي يوفر لها امكانية وجود التحرك، لانه في مثل هذه الحالة يكون العمل كاحساس، كتلذذ، كمعنى، يعطي نفسه دفعة واحدة.





ظهر صدرية فرعونية.

فن صياغة الحلي الشعبية النوبية

عندما يتوفر لكتاب ما، ما توفر لكتاب «فن صياغة الحلي الشعبية» من شخص مؤلفه الدكتور علي زين العابدين، الفنان والاخصائي في التصميم وتشكيل المعادن، والاستاذ المتفرغ بكلية الفنون التطبيقية المصرية، فلا بد ان يكون الكتاب على مستوى متميز، وهو ما نتلمسه بكثير من الوضوح في كل صفحة من صفحات هذا الكتاب التي نيفت على الاربعمائة صفحة والذي صدر مؤخراً عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة.

الكتاب كما هو واضح من عنوانه، خصت ابوابه الستة بدراسة الحلى الشعبية في مناطق النوبة الممتدة ما بين مصر والسودان والمتأكدة في اصالتها العربية، كما يقول بذلك بوركهارت في «رحلات بوركهارت في بلاد النوبة» حيث «يذكر ان النوبيين الحاليين اصلهم من بدو جزيرة العرب الذين غزوا هذا القطر بعد انتشار الاسلام. واستولت قبيلتا الجوابرة والغربتة على الاقاليم من اسوان الى وادي حلفا، وكذلك هناك اراء كثيرة تساند هذا الرأي وتغلب تأثير القبائل العربية». وهو ما يذهب اليه ايضاً مؤلف الكتاب وما «تعززه هذه الدراسة للحلى الشعبية النوبية ولاصولها التي نرجح انها تحمل كثيراً من السمات والتقاليد والقيم الفنية المصرية العربية».

يتوزع سكان النوبة على مجموعات ثلاث. هي الكنوز والعرب والفاتدجا. وتضمهم تلك المنطقة الممتدة من اسوان في مصر حتى دنقلة في السودان، أي في الاقليم الجنوبي من افريقيا القوقازية بمحاذاة المنطقة الزنجية.

في القرن السادس الميلادي دخلت المسيحية بلاد النوبة، وظلت تسود المنطقة حتى القرن الرابع عشر، عندما اعتنق ملك النوبيين الاسلام فاسلمت رعيته تبعا لذلك. ومما يجدر ذكره في هذا المجال ان النوبيين رفضوا الدخول في الاسلام إبان الفتح الاسلامي لمصر عام 641 م. وفضلوا دفع الجزية بدلاً من ذلك، غير ان هذا لم يمنع بطوناً من قبيلتي ربيعة وجهينة ان تستوطن في منطقة النوبة الشمالية لتندمج بمرور الزمن والمصاهرة مع الاهالي. كذلك حدث لبعض البطون الحجازية والقبائل الليبية اضافةً الى بعض الأتراك ايام الخلافة العثمانية. ومع ذلك فقد أكدت الدراسات الانثروبولوجية احتفاظ الانسان النوبي بخصائصه الفيزيكية الأساسية تلك الخصائص التي يشترك بها مع الانسان العربي في مصر والسودان الشمالي.

كان لطبيعة المكان وصعوبة الاتصال في المنطقة النوبية أثرهما في التباعد الحاصل



الصناعة الشعبية النوبية
غلاف الكتاب



هلال من الفضة

بين المجموعات الثلاثة، بل ان القرية هناك لتعتبر مستقلة ووحدة قائمة بذاتها كونها معزولة عن باقي القرى بسبب من انعدام الاتصال الطبيعي والنفسي بينها. وقد أدى هذا التباعد الى اختلاف طفيف لا يكاد يذكر بين حلى المجموعات الثلاثة.

ولا ريب ان هذا التباعد النفسي المتوهم بين القبائل النوبية في طريقه للامحاء بعد ان اعيد توطين النوبيين في منطقة واحدة اكثر ملاءمة اثر بناء السد العالي واحتوائه على منطقة النوبة الاصلية.

ويرجع المؤلف الى العامل النفسي المتجذر في اللاوعي استخدام بعض الحلى من قبل القبائل النوبية اظهاراً لتمايزها عن القبائل الأخرى. من ذلك ان نوبيّي الفاتدجا مثلاً يستعملون حلية «الرحمن» (الشديدة الشبه بمشبك الصليب التائي «T» أو Tau Cross» الذي كان يستخدمه مسيحيو اوربا الرومانسية في العصور الوسيطة والعصر البيزنطي. وبخاصة اذا لاحظنا الزخرفة البارزة التي تمثل هذا الصليب تماماً. كذلك يظهر هذا التماثل او التشابه في الخط الخارجي لنفس الحلية التي تتحلى بها العروس النوبية الصغيرة.. هذا بالرغم من ان الحلية أخذت اسماً اسلاميا هو قصة الرحمن، الأمر الذي أوجبه تحول الديانة من المسيحية الى الاسلام وهذه الحلية بهذا الشكل وبهذا الاسم لا يستخدمها «الكنوز او العرب» وانما يقتصر استخدامها على النوبيين الفاتدجا علماً بان استخدامها قد اصبح قليلاً الآن ولا تلبسها المرأة النوبية الا في حفلات الزواج والأفراح مع حلية «الرسان»

وهذه الأخيرة تشبه بدورها احد العقود بيزنطية الطراز، وحداتها على هيئة الكمثرى أما الحلى التي يشترك النوبيون جميعاً في استخدامها فهي كثيرة منها «البيبه والسافا والجكد والشاوشاو والهلال وغيرها الكثير.

المرأة هناك

تحتفظ الذاكرة الجماعية واللاشعور الجماعي عند النوبيين بعادات وتراثات شفوية مقطوعة الصلة بالواقع الحديث. من ذلك أغنية يغنوّنها لدى زفاف العريس تقول

«يا سيدي يا أميري
يا ابن أخي يا ابن أمي
لأنهما شمعتان تضيئان طريقك في الفرح
أمك وأختك جعلتاك سيد القوم
فإن كانت عروسك منّا
فانزل اليها يا ابن أمي.. يا سيدي. يا أمير
يا حجاباً من الله
وفي قلبك من ذهب حجاب
يا سيدي، يا أميرُ
لك السرج المصنوع من الذهب الخالص
ولجام الفرس الفضي.

والطريف انه لا توجد في منطقة النوبة اية خيول وهنا يقول المؤلف «لكن اذا رجعنا الى الفترة ما بين القرنين الرابع والسادس الميلاديين نجد انه كان يوجد في هذه الفترة القوم الذين عرفوا بالمجموعة «س» أو البليمز والنوباتاي وهم الذين كانوا يحكمون بلاد النوبة وكانوا معروفين بالفروسية وحبهم للخيل لدرجة انهم كانوا يدفنون خيولهم وأدواتها معهم وقد انتهت الجماعة بانهزامهم امام المسيحيين واعوان البيزنطيين في مصر لأنهم كانوا آخر من حافظ على بقايا الديانة المصرية القديمة»

يلاحظ في الاغنية اعتزاز النوبي بالمرأة (الأم والأخت) فالنسب في بلاد النوبة قبل الاسلام كان نظاماً «أمومياً» ويقول المقريزي في ذلك أنهم «يورثون ابن البنت وابن الاخت دون ولد الصلب» اضافة الى ان الرجل النوبي ما زال يتسمى باسم أمه في الحياة اليومية كشهادة على عضويته في القبيلة

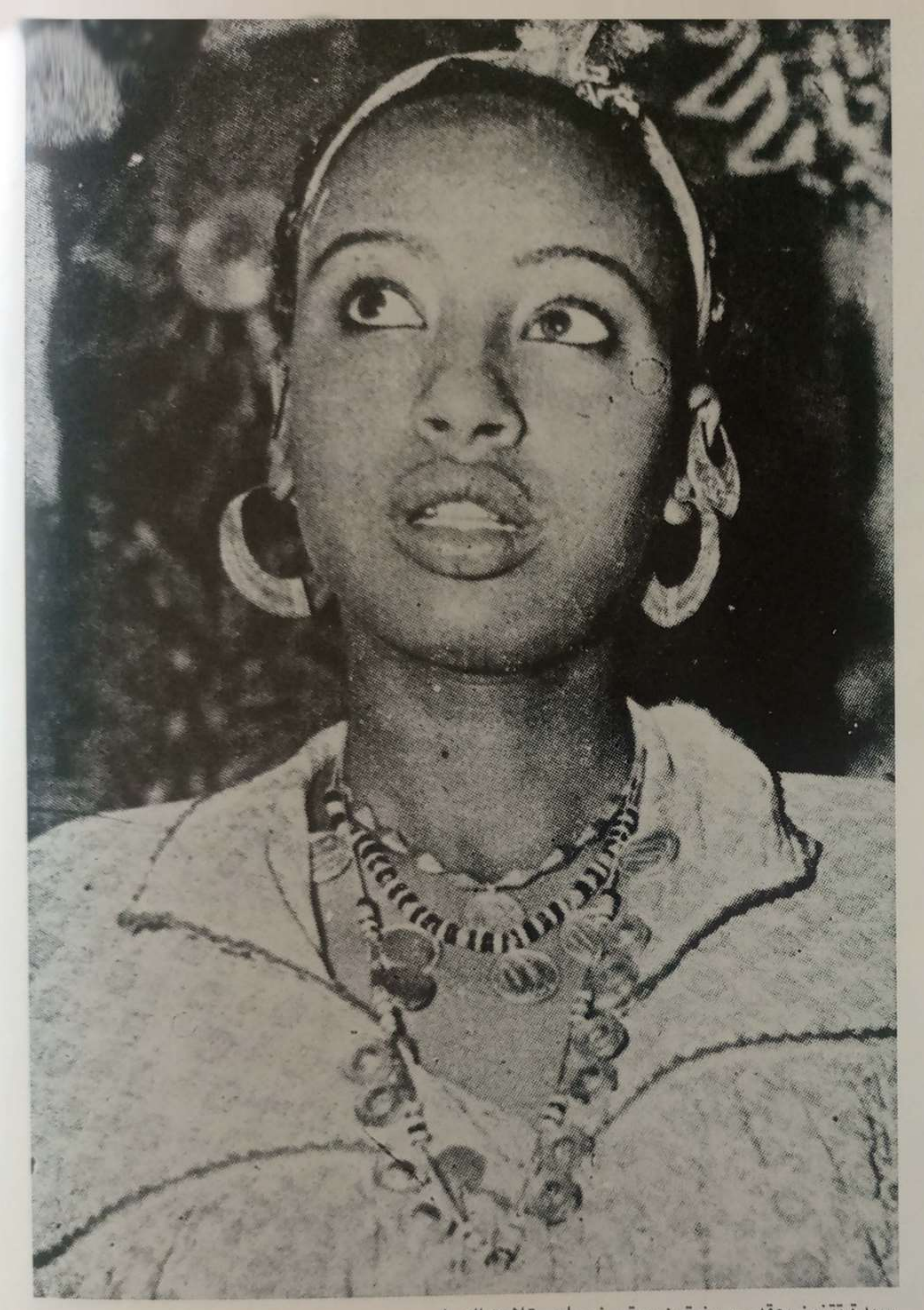
التي تنتمي اليها أمه.

في الفصل الرابع يتحدث الدكتور علي زين العابدين عن الزيّ والعادات المميزة للتزين بالحلي فيذكر ثوب المرأة الكنزية «السجة»، (الذي احتاجت طريقة لبسه الى اداة تربط وتثبت طرفيه عند الكتف الايسر قبل ان يبدأ الجزء الخاص بتغطية الرأس الذي يشبه الطرحة في أخذ وضعه الى أعلى، ولذلك استخدموا مشبكاً جعلوه حلية فضية فريدة في نوعها وشكلها سموها «حلاله») وهي حلية تبدأ بدبوس مشبك من الفضة يتدلى منه هلال كبير متصل برموز اخرى مثل المثلث او السمكة وغيرها لطول يصل الى اكثر من نصف متر تنتهي بحلقة كبيرة تتصل في النهاية بمحفظة النقود التي تسمى الزاوية.

وينقل المؤلف عن الرحالة «امري» قوله عن احدى مقابر (البليمز) التي اكتشفها في «بلانة» بالنوبة السفلى لواحدة من ملكات ذلك العصر التي وجد هيكلها محملاً بالحلى والمصوغات حتى ان اصابع قدميها كانت مزينة بخواتم فضية.

وهناك ايضا من الحلى المنتشرة بين نساء النوبة «خزام الانف» وهي حلية تتطلب براعة في ثقب اجنحة الأنف مع العلم بأن هذه الحلية لم تكن مستعملة لدى قدماء المصريين.

والمرأة النوبية تعتز بحليها ولا تفرط بها أمام أشد الظروف لأنها مجال افتخارها والتصرف فيها ببيعها يعتبر عيباً كبيراً. «ومن العادات الشائعة انه في حالة وفاة أحد افراد العائلة فان المرأة النوبية تخفف من لبسها الذهب أما اذا كانت شابة فلها ان لا تفعل لكنها مجاملة للمتوفى وأهله تلبس حلي الصدر مثل الجكد او البيه على ظهرها بدلاً من الصدر»



سيدة تتزين بعقد حب زيتون وعقد خيريات وقلادة النجار

الزواج

أما عن الزواج عند النوبيين فيقول المؤلف «في اليوم المحدد للوجاهة يصحب والد العريس بعض افراد اسرته ويتجهون الى منزل العروس حيث يقدمون مبلغاً من المال ويتفقون على موعد «الشيلة» اي نقل عفش العرس...

يخرج موكب الشيلة في الموعد المحدد من منزل العريس يتقدمه والده والمدعوون من الرجال، تسير خلفهم الدواب المحملة بالغلة والدقيق ثم عدة بنات يحملن على رؤوسهن اطباقا من الخوص صفت عليها اصناف الشيلة ثم السيدات اللواتي يغنين ويزغردن. وقبل وصول الموكب الى منزل العروس يخرج كل من فيه مستقبلاً ما عدا العروس التي تخرج لتستتر خلف المنزل حتى تدخل «الشيلة» ثم تدلف هي من بعد.

هناك يجلس الرجال في «المضيفة» والنساء في الفناء حيث يواصلن غناءهن حتى يقدّم صاحب المنزل ما نحر من ذبائح بالمناسبة ويتبع الغداء تقديم الشاي ثم الاتفاق على موعد الدخلة والعقد.

صباح يوم العقد يركب العريس جملاً مزيناً بالمناديل الملونة وهو يمسك بيده سيفاً وسوطاً ويربط على ذراعه اليسرى سكيناً ذات حدين ويصحبه عدد من اصدقائه يشترط ان يكون مجموعهم بما فيهم العريس، عدداً فردياً، يمر هذا الموكب على أهل القرية داعياً اياهم للفرح.

يجلس العريس في منزله وسط المدعوين على نسيج من الخوص حيث يقوم الحلاق بحلق شعره، ومن ثم توضع أمامه اطباق ثلاثة في أحدها «حنة» وفي الثاني «بلح منقوع» وفي الثالث «ماء» يضع العريس بجوار الأطباق سيفه وسوطه والى جانبه يجلس احد الكتبه ومعه دفتر لتسجيل قيمة «النقوط»

تفتتح والدة العريس النقوط بالقائها لحلية ذهبية قد تكون قرطا يسمى «زمام» في طبق الماء، ثم يتقدم الأب بمبلغ من المال ومن بعده يمر المدعوون امام العريس ليدفع كل منهم نقوطه.

وفي حوالي الساعة الرابعة يتوجه الجميع الى منزل العروس وقبل وصولهم اليه بمسافة يتوقف الموكب الى ان يتقدم اهل العروس فيتوجهون جميعاً الى المنزل حيث يعقد وكيلا العروسين العقد امام المأذون، على أثر ذلك تقدم للمدعوين أطباق من الخوص عليها البلح المسمى «بتي» والفشار المسمى «أسليج» بعدها تقدم اطباق اكثر عمقاً تسمى «كتي» توزع على الصغار.

هنا تتقدم احدى اقارب العريس وتفتح الخرج الذي أتى به العريس فتخرج منه ملابس العروس ولوازمها فتضعها على طبق ثم تخرج ملابس والدتها واخواتها وتضعها على طبق آخر، وحين تستلم العروس حوائجها تنطلق الزغاريد والاغاني.

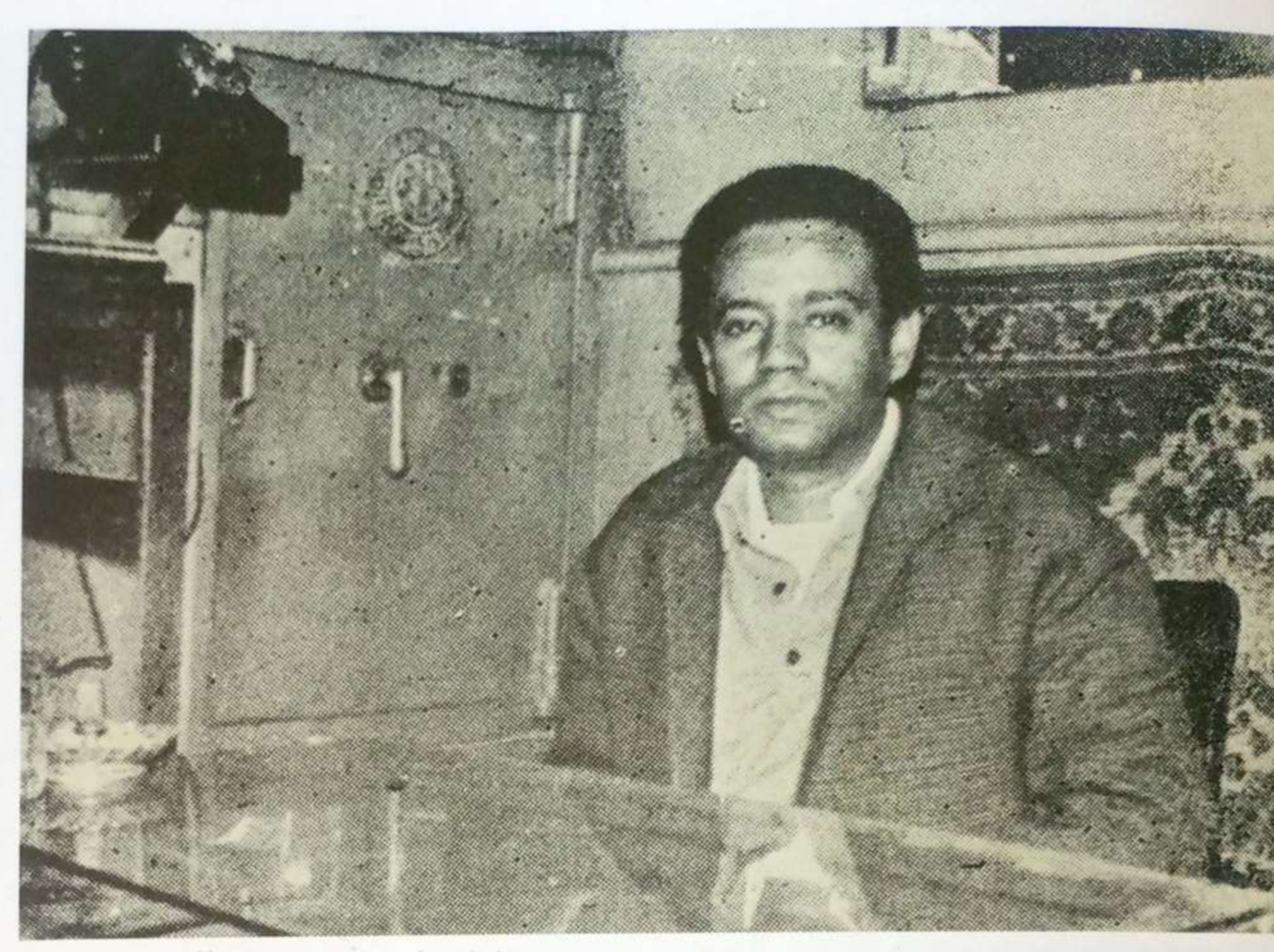
في المساء يقام مولد تنشد فيه القصائد الدينية. ثم يصحب العريس الى غرفة العروس المسماة «حسيركا» وقبل وصوله يخرج سيفه من القراب ويتقدم فيطرق الباب بالسيف ثلاثاً بأعلاه ويمينه ويساره، ثم يدخل الحجرة فيصلي ركعتين شكراً لله. ثم يتقدم من العروس ويرفع عن وجهها الطرحة ليمرريده على جبينها من اليمين الى اليسار مرة واحدة، ثم تخرج العروس من الحجرة مسرعة حيث تستقبلها القابلة على الباب لتتجه بها الى حجرة اخرى تقضي بها الليل مع نساء العائلة، اما العريس فيذهب لقضاء الليل مع اصدقائه.

وفي الصباح يتوجه العريس الى النيل يتبرك بمائه ويأخذ من الشاطىء نباتاً أخضر يعود به الى المنزل مع اصدقائه الذين ينصرفون بعد تناول العشاء.

بعد خلو الدار من الضيوف تصحب القابلة العروس الى حجرة العريس وتتركهما معاً حيث يبدأ العريس بمحادثة عروسه التي تأبى الحديث الى ان يبدأ في عرض مبلغ من المال عليها مقابل حديثها، ويتدرج المبلغ في الزيادة حتى تقبل بمحادثته ويسمى المبلغ المدفوع عندئذٍ «أجل بنيد» وفي كل صباح تترك العروس زوجها كي تقضي النهار بحجرتها في المنزل وفي المساء تعود الى العريس بينما يتوجه هو في كل صباح الى نهر النيل يتبرك بمائه ويعود في كل مرة بنبات أخضر. يستمر هذا الحال مدة اسبوع ثم بعد اربعين يوماً ينتقل العروسان الى منزلهما.

الحلى وانواعها

خصص المؤلف الباب الثالث من الكتاب



شاذلي حامد محمد وهو صائغ نوبي مشهور



عروس نوبية بكامل حليها



حفيظة فضية من النوبة

بفصوله الثلاثة للتحدث عن الحلى الشعبية التي تتوزع على جسم المرأة النوبية من رأسها حتى قدمها وهي مصاغة على انواع مختلفة من الذهب والفضة واحياناً من النحاس وغيره. كذلك فان النوع الواحد من هذه الحلى قد تتعدد أشكاله. فهناك على سبيل المثال قرط بلتاوي وقرط شنف تميم وقرط زمام وسط وقرط عكش، ومن الحلى التي تزين الصدر البيه والجكد وقلادة النقار او النجار ومخنقة «دوجة» وسأفا وحفيظة وهناك حلية «الصرة» التي تلبسها المرأة في عنقها وهي مصنوعة من الفضة على شكل مخروطين ناقصين أجوفين ملتصقين عند القاعدة العريضة أحدهما اطول من الآخر يلف عليهما عند الوسط سلك مجدول رفيع كذلك عند اطرافهما حيث تنتهي السلاسل بمدليات مسطحة بشكل الكمثرى عليها تشكيل بارز من ثلاثة اقواس تتجه نحو الداخل وهي محاطة بخطوط ونقاط وهذه الحلية تعلق في العنق بواسطة خيط قوي يمر من خلالها وقد يزين الخيط ببعض الخرز وتتدلى الحلية على الصدر حتى موضع الصرة

اما الجكد فهو عقد من الذهب مؤلف من ست قطع مستديرة مسطحة خالية من الزخارف والنقوش تتوسطها قطعة اخرى مستديرة تسمى «ما شاء الله» تزينها زخارف بارزة. وتتخلل القطع الذهبية حبات خرز هي ايضاً من الذهب.

ومما لا ريب فيه ان الذهب هو المعدن الأنيق الذي يشكل الاغراء الاكبر للسيدة النوبية التي تحرص على ان تكون حليها من الذهب الخالص الذي لا يقل عن 23 قيراطا غير ان الارتفاع الكبير الذي طرأ على اسعار الذهب جعل المرأة النوبية تكتفي بعيار 21 قيراطاً.

اضافة الى ما سبق ذكره فهناك حلى أخرى للاطراف كسوار قبة زمزم (كيم) و«كورد» والخواتم التي منها المنجور وخاتم سيدي ابراهيم، كما يوجد الخلخال الذي يزين ساق المرأة النوبية.

حرفة الصياغة

ويتحدث الدكتور علي زين العابدين في الباب الرابع عن الصياغة كحرفة،

والواقع ان المجتمع النوبي مجتمع زراعي والحرف الموجودة في بلاد النوبة هي حرف بسيطة منها ما هو خاص بالذكور ومنها ما هو خاص بالاناث كما ان هناك حرفاً ينفر منها النوبي ويعتبرها عيباً، كالحدادة والنجارة وصناعة الطوب والنسيج وصيد الاسماك بغرض التجارة الى آخر هذه الحرف حتى الزراعة في مقابل أجر مدفوع لا يقبل عليها النوبي الأصلي لذلك كان يستعان بعمال زراعيين يتم جلبهم من صعيد مصر كما هو الحال في باقي الحرف الاخرى،

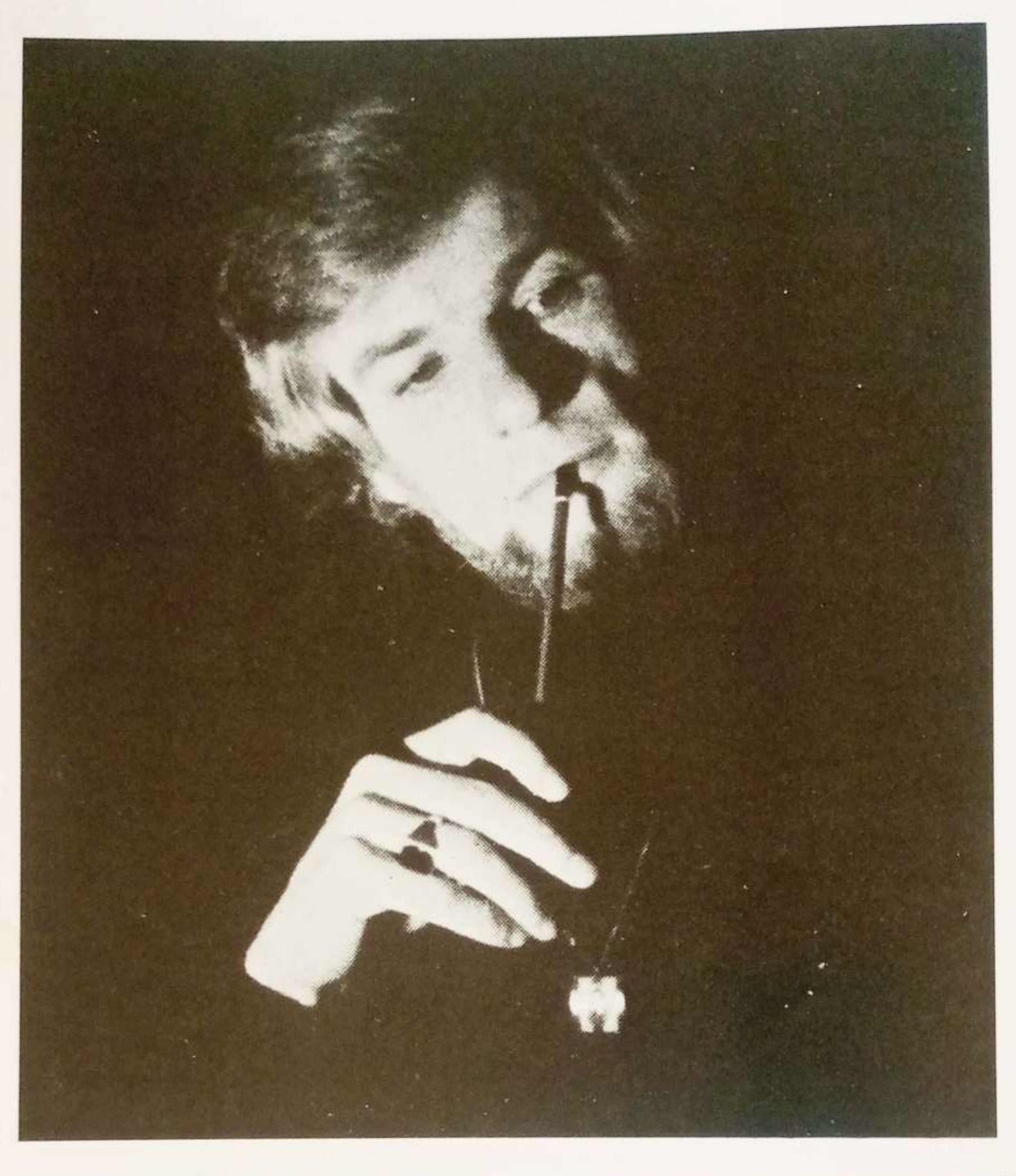
اذن ماذا عن الصياغة؟

هناك الكثير من الصاغة النوبيين ينتشرون في دور الصياغة بالقاهرة واسوان، الا ان الصياغة في نظر النوبي مساوية لمهنة الحدادة، لذا يطلق على الحداد في بلاد النوبة اسم «تابيدي» وهو نفس الاسم الذي يدعى به الصائغ.

والكاتب يرى ان هناك غموضاً يلف حرفة الصياغة في بلاد النوبة، اذ لم يذكرها الرحالة الذين جابوا تلك المنطقة الا مؤخراً، ويعزو سبب ذلك الى ان الزراعة هي أشرف الحرف عندهم شريطة ان يكون المشتغل بها هو المالك للأرض ولعل هذا المزاج نابع من جذور بعيدة تمتد عميقاً في التاريخ لتصل الحاضر بالماضي الفرعوني القديم حيث كان المزارع بالأجر يصنف في أدنى طبقات المجتمع. لذا فالصياغة لم تكن حرفة للاحتراف بل حرفة مارسها النوبي الى جانب عمله كمزارع في ارضه.

في الباب الخامس يعالج المؤلف الاساليب التقنية والتي لا تتعدى الأساليب التقليدية المعروفة في غالبية البلاد العربية، وفي الباب السادس والاخير يصل الكاتب الى وضع الاستنتاجات وتحديد التوصيات في شأن الافادة من هذه الدراسة والاساليب في تدريس التربية الفنية في الجامعات والمعاهد ودور الفنون. كما يتضمن الكتاب ملحقاً يشتمل على لوحات بالاسود والأبيض للحلى النوبية القديمة والحديثة اضافة الى بعض الرسوم التوضيحية.

محمود حنفي . القاهرة



الرسام مايكل تايلر

الرسم والشعر

«الرّسم والشّعَر» كتاب مايكل تيلر الانيق صدر مؤخراً عن دار فورلانس بوكس ليمتد للنشر» متضمناً سيرة الرسام وأعمالـه بشروح وتعليق اي. اي روز

ولد مايكل تيلر في مدينة «تششير» عام 1940 لعائلة ذات علاقة حميمة مع البحر، لذا لم يكن مستغرباً أن يعمل في أواخر الخمسينات بحاراً في تفريغ السفن، وذلك بعد ان انهى دراسته في مقاطعة كنت الانكليزية، الا ان ميوله وتطلعاته الفنية والموهبة التي تملؤه كانت تشد به في اتجاه آخر والى أفق مختلف. فترك البحر بعد عام ونصف من العمل ليلتحق بكلية لندن الموسيقية لدراسة التأليف الموسيقي والعزف على البيانو.

في هذه الاثناء قام تيلر بتجربته الأولى في عرض الأزياء، لكن الرسم ظل يشكل الهاجس الرئيسي والهواية الأولى لديه، وكان للقائه بسلفادور دالي في اسبانيا عام 1963 الأثر الاكبر في تحوله السوريالي، فقد انغمس منذ ذلك الحين في الدراسة والبحث في كل ما يعمق معرفته واطلاعه بالسوريالية منهجاً وفلسفة وابداعاً.

وفي عام 1964 انتقل الى مدينة برمنغهام حيث شارك في العديد من المعارض التي لفتت رسومه فيها أنظار النقاد والتي اثارت برموزها وأجوائها الشاعرية موجة من التعليقات المسهبة والمتضاربة في الآن ذاته على صفحات الجرائد والمجلات المختصة في بريطانيا.

حديث عن الطفولة

يحكي تيلر عن نفسه قائلاً...

اذكر في طفولتي المبكرة كتاباً، أهدي إلي في عيد الميلاد.. كان كتاباً كبيراً، براقاً وأنيقاً، يحوي صوراً جذابة عن الجمال والوحش، وما زالت ذاكرتي تحتفظ بشعر المرأة الطويل، في لونه الذي يشبه خيوط الذره، وهو يتساقط بايقاعية مثيرة على جسدها المشوق...

كذلك فأنا لا استطيع ان أنسى تلك المعاناة الفريدة التي عشتها وأنا طفل لا اتجاوز الرابعة من عمري، فعلى مقربة من سريري كانت هناك طاولة صغيرة فوقها تمثال شمعي يصور «آن بولين» زوجة هنري الثامن ملك انكلترا، كان التمثال صغيراً لا يزيد عن الستة انشات، لكنه يتميز بامكانية فصل الرأس عن الجسد بحيث يتدلى الرأس ليصبح تحت ذراعها الأيمن، تماماً كما تتدلى سدادة الفلين المربوطة الى عنق زجاجة. هذا التصور لرأس آن بولين المقطوعة ادخلني باكراً الى عالم الفن السوريالي. أما «بابا نويل» فقد اشعل في أعماقي بذلك الكتاب الأنيق عن الجمال والوحش والذي أهداه إلي حبّاً للشعر لا ينتهي.

انها لمرحلة عذبة ومدهشة، مرحلة الطفولة، كنت في السادسة من عمري حين عشقت فتاة



وحيدة وجميلة . قلم رصاص

تصغرني بعام.. شعرها الذهبي الذي كان يتدلى حتى خصرها، ألهب مشاعري الطفليّة انذاك بشكل مذهل، فقد كنت احس بجسدي يتوثب متطلّعاً الى تلك الصغيرة، لدرجة أنني كنت اطاردها بين الأزقة والمنعطفات في الطريق الى المدرسة.

ولطالما تساءلت، عما عساني أفعله لو أنني امسكت بها؟! ومع انه أمر لم يحدث، الا ان التساؤل كان موجوداً وملحّاً..

حقاً ما الذي كان سيحدث؟!

هل كان ممكناً ان تساق لطفل صغير تهمة الاغتصاب؟ وهل كان في مستطاع ذلك الطفل بسنواته القليلة تلك ان يغتصب احداً؟!

من يدري؟

لعلها هي الأخرى ما كان بوسعها ان تغتصبني!...

صور الماضي هذه قد تكون هي الاطار والمنطلق اللذين أفرزا ذلك الجو الشاعري السوريالي الذي ميز اعمال مايكل تيلر. اذ لا شك ان هذه الأجواء الماضوية قد صاغت، أو هي ساعدت بقوة على صياغة البواعث والمحرضات التي وجهت استعداداته الفنية وحفزتها باتجاه الرسم والتخطيط منذ سنيه الأولى. اذ قلما كان يشاهد بدون قلم في يده، حين كانت نظراته المرهفة تتمرن باستمرار على تطوير قدراتها التسجيلية لكل التفاصيل التي تقع عليها عينه،

ورغم تفوقه في الرسم والموسيقى أثناء الدراسة لم يكن منقطعاً لممارسة الفن، فقد كان يقوم بالكثير من الأشغال التي تتطلبها العائلة، بعيداً عن ميدان الفن الذي يحب، الا ان حماسته للفن سرعان ما شدته الى متابعة كل ما

الحزن البطيء . زيت

يجد من المعارض ومراجعة كل ما يكتب عن المحاولات الفنية الجديدة، ساعياً لاجتراح اسلوب خاص به،

ولعل تعابير الخيبة واليأس التي بدأت تظهر في اسلوبه ورسوماته وظلت ملازمة لكل اعماله فيما بعد ما هي الا نتيجة للضغوطات الحياتية والعملية التي واجهها في تلك الفترة.

نحت رسوم تيلر في اتجاهات متعددة بحثاً عن أسلوبها الخاص ونكهتها المميزة. الا انه من المكن تقسيم أعماله كما فعل الكتاب الى قسمين رئيسيين. بحيث يضم القسم الأول اعماله المختلفة ومتنوعاته بينما يختص القسم الثاني بأعمال الشعر، أما في اعماله المتفرقة فيبدو الأثر السوريالي بجلاء، وهذا ما التقطته عين الفنان السوريالي «مارسيل دوشامب في تجريبيات تيلر وأعماله الأولى، حين كتب لتيلر يقول:

«إنس المدارس الفنية ومناهجها، وأخلق أشياءك الخاصة ومنهاجك الخاص»

والمؤكد ان كلمة دوشامب هذه وجدت صدى وارادة عند تيلر. اذ حفلت أعماله بعد ذلك بمحاولات جادة لاكتشاف الصلات الحقيقية وما هو مشترك بين موضوعات تبدو مقطوعة الصلة من حيث طبيعتها الظاهرية.

فكان ان دخلت الرموز الى لوحاته بكثافة لتؤالف بين المتضادات ولتمحورها حولها في عملية صهر متقنة تمهيداً لخلق جديدٍ متناسق لموضوعات مختلفة وواقع متنافر أصلاً. فتوصل الى تفتيت موضوعاته وتجريدها من المادة المكونة لها كي يتسنى له تكوينها من جديد، من خلال المعنى الذي تحمله والجوهر الذي كانت المادة تكتنزه وتخفيه، مستعيناً على كل ذلك برموزه الكثيفة.

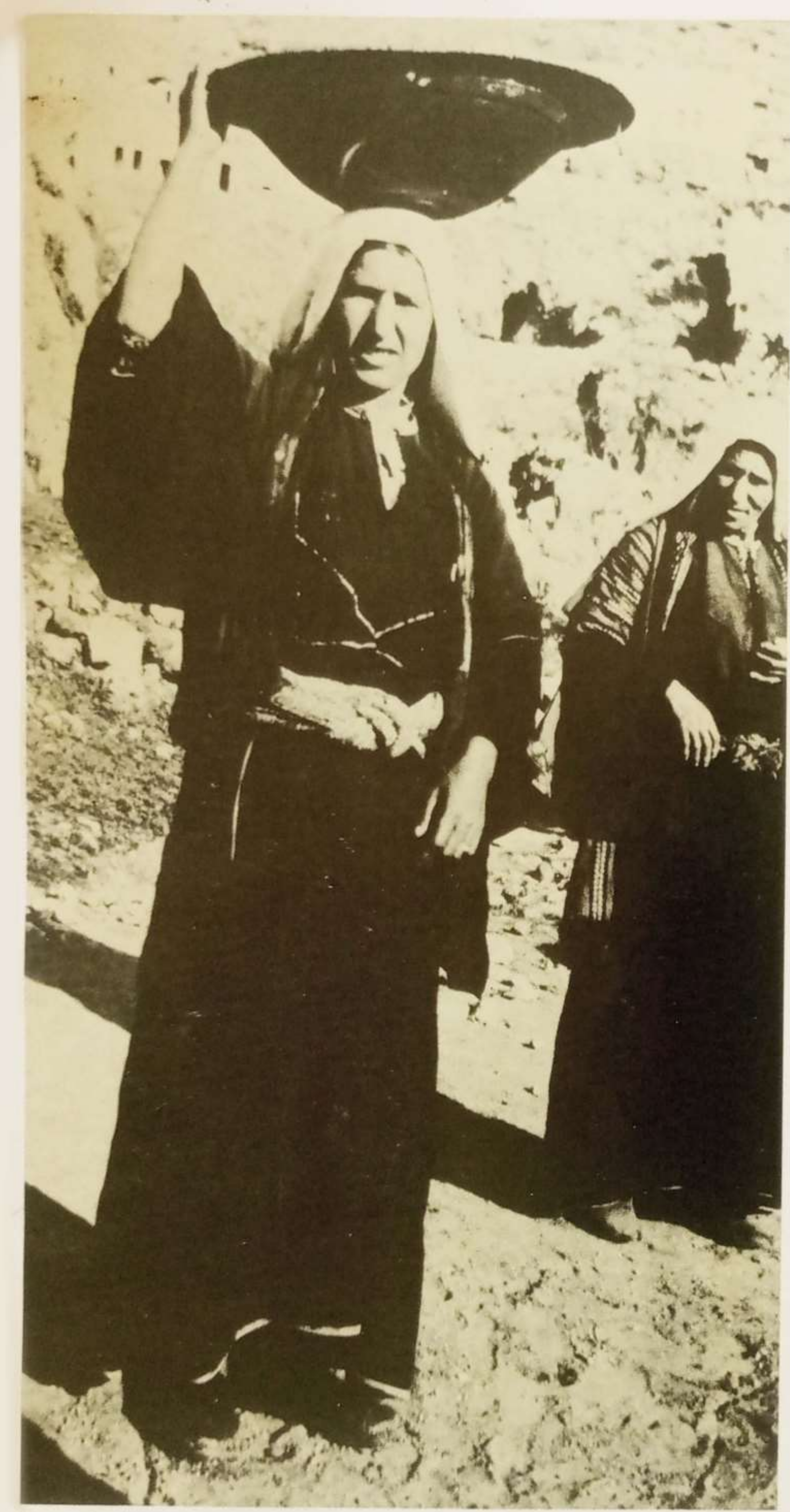
طبيعيٌ ان يكون العمل التجريدي والذي يتعارض تماماً مع الثرثرة اكثر ايحاءً وتعبيراً من الواقع المفعم بالتفاصيل والاضافات، وربما وصولاً الى هذا الهدف كان الرسام يسعى دائماً لتفتيت موضوعاته بغية تحريرها من تاريخها ومما لصق بها من معانٍ ومدلولات على مر الأيام ليهبها معاني جديدة وتأريخاً جديداً.

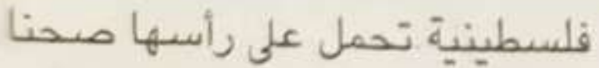
يعتبر مايكل تيلر رائداً في موضوع الشعر.. الشعر الانساني بجمالياته وحيويته، والذي كان رمزاً للقوة، للشر، للحكمة، للنضوج وأخيراً للحرية..

وفي تسريحات الشعر وتصميماته المتنوعة التي تظهر وتختفي تبعاً للظروف المجتمعية، رموز واشارات ذات معان اجتماعية خاصة، فهي قد تدل على الانتماء الطبقي أو الثقافي أو السياسي للفرد، وبدرجة اكبر فان الشعر عموماً ومهما اختلفت اشكاله وتصميماته يحمل في ثناياه ذلك التعبير الجنسي الخالد، هذا التعبير والتعبير به وعنه هو الذي ساد وشغل افكار تيلر وخيالاته وفنه خلال هذه الفترة من تجربته. كما في لوحته «الجواب غير المنتظر» المستوحاة من احد المقاطع الشعرية لشكسبير في تاجر البندقية.

استفاد مايكل تيلر من كل الامكانيات المتوفرة، خصوصاً التصوير الفوتوغرافي الذي استخدمه بنجاح في العديد من رسوماته عبر توافق متعدد الجوانب.

نائل سمحيري . لندن.





فلسطينية تحمل على رأسها صحنا



فلاحة فلسطينية تغطي رأسها وكتفيها بمنديل.

صورة قرية فلسطينية

PORTRAIT OF A PALESTINIAN VILLAGE

الدكتورة هلما غرانكفيست فنلندية من اصل سويـدي، ولدت عام 1891 وماتت عام 1972 في منـزلها في هلسنكي. بعد ان تخرجت من جامعة هلسنكي في التـربيـة والتـاريـخ والفلسفـة، اجتذبتها الدراسات الآثارية الفلسطينية، وهذه ادت بهـا الى فكـرة التركيز على دراسة الحياة في احـدى القـرى المجاورة للقدس، فاختارت قرية ارطـاس وبـدأت الـدراسـة الميـدانية فيها عام 1925 . وتقـع قريـة ارطـاس على بعـد حوالي كيـلومـتـرين من بيت لحم، في واد مشهـور في

المنطقة. بفواكهه وخضرته، لوفرة مياهه ونشاط فلاحيه، وقد وجدت الباحثة في القرية سيدة اوربية واحدة، متقدمة في السن هي لويزا بلدنسبيرغر - كانت قد عاشت فيها لقرابة ثلاثين سنة، منذ ان أقام فيها والدها المبشّر الالزاسي، الذي كان قد بنى في ارطاس منزلاً عاش فيه حتى وفاته. ولما كانت «الست لويزا» تتكلم العربية بطلاقة، فقد كانت عوناً كبيراً لهلما غرانكفيست، التي قضت في القرية عشرين شهراً، في المرة الأولى، ثم عادت عام 1930 لتقيم فيها خمسة عشر شهراً آخر. وكانت ثمرة دراساتها بين عامي 1925 و 1931 عدداً من الكتب والدراسات: «احوال الزواج في قرية فلسطينية»، «العائلة العربية»، «الولادة والطفولة عند العرب»، ومشاكل الطفولة عند العرب،» الخ وقد التقطت في تلك السنوات قرابة الألف صورة فوتوغرافية لشتى نواحي الحياة في ارطاس لتكون عوناً لها في بحثها الانثربولوجي والفولكلوري. ولكنها لم تنشر منها في حياتها إلا سبعاً وعشرين فقط، وبدأت في سنواتها الأخيرة بتهيئة صورها عن ارطاس للنشر في كتاب، غير انها توفيت قبل ان يتمّ مشروعها.

وقد كانت السيدة شيلا ويار، معاونة محافظ «متحف البشرية» التابع للمتحف البريطاني، في طريقها لزيارة الدكتورة غرانكفيست في هلسنكي، اذ وافتها المنية، وعن طريق السيدة ويار أهدت عائلة المتوفاة مخطوطاتها وصورها واوراقها لمكتبة «صندوق التنقيب الفلسطيني» في لندن، وبالتالي اوكلت السيدة ويار الى كارن سيغر، المعنية بالآثار والاتنوغرافيا الفلسطينية، اختيار الصور الملائمة للنشر في كتاب يصوّر الحياة في ارطاس منذ اكثر من خمسين عاماً. ولئن تكن السيدة كارن سيغر قد اهتدت بالهيكل العام الذي وضعته أصلاً هلما غرانكفيست، غير أنها أعادت النظر في الصور كلها، واختارت منها 226 صورة، استقت شروحها المركّزة من كتابات وملاحظات الباحثة، وانتهت الى اعطاء صورة كاملة للحياة في قرية فلسطينية، بكل بساطتها وغناها، بكل ما فيها من معاناة وجمال: انها وثيقة تاريخية وانسانية معاً، تلعب فيها الصورة البصرية الدور الأول.

ولعلّ احد الأسباب الكثيرة في المتعة بهذا الكتاب، هو أن الصور الفوتوغرافية التقطتها باحثة لم تكن تتوخى «التوليف» او «الانشاء» الفني في الموضوع الذي تصوره. انها تعتمد كليّاً على ضوء النهار فيما تصور، ولذا فان أشخاصها في الاغلب يواجهون الشمس القاسية على العينين والملامح. ولكن النتيجة هي اعطاء الحسّ بزخم طبيعي يتمتعون جميعاً به، ويفيض على ما حولهم. ليس في الكتاب كله الا صورة واحدة لداخل أحد البيوت - ربما لأن عدسة الباحثة كانت تعجز عن التصوير في عتمة الداخل.) واذ تتابع العدسة أهل القرية من



عريس وعمه بعد خناق مع آهل العروس حول المهر.

الولادة، الى الزواج، فالموت، فانها تصورهم وهم يزرعون، ويحصدون، ويستسقون، ويرعون الاغنام، ويغزلون، وينسجون، ويعزفون على الشبابة والمزمار، ويرقصون، ويهزجون، ويتسابقون بالخيل، والفتية يقرأون القرآن، والكبار يصلّون على الموتى، والنساء يوزعن التين والحلوى على ارواحهم - انه مجتمع متماسك، متناغم، ومنفتح في الوقت نفسه: فأثر المدينة - بيت لحم والقدس - يزيد من تماسكه داخليا، من ناحية ويزيد من تطلعه الى ما حوله، من ناحية أخرى.

ومن المهم ان يذكر المرء ان الصور كلها التقطت وقد خرجت فلسطين للتو من اربعمئة سنة من الحكم العثماني السكوني: ومع ذلك فان هذه القرية الصغيرة، التي لم يكن عدد سكانها يزيد على خمسمئة نسمة، تبدو بوضوح مجتمعاً متكاملاً، فاعلاً، ومثمراً، بحد ذاته. واقول «مثمراً عن قصد، «تكذيباً للأسطورة الصهيونية التي كانت تشيع ايامئذ ان فلسطين ارض بائرة خراب، بحاجة الى من يحّولها الى جنة! كنت، في الفترة التي التقطت فيها هذه الصور، وربما بعد ذلك بسنة او سنتين، ولداً صغيراً أذهب من بيت لحم الى ارطاس مع رفقتي، وما زلت حتى اليوم أحمل انطباعاتي الطفولية اللذيذة عن خضرتها وفواكهها وظلالها... والطريف ان الرهبان السالزيان الايطاليين كانوا في اواخر القرن الماضي قد بنوا ديراً للراهبات في ارطاس لتربية الاناث اليتيمات وهو ما زال قائماً، يدعى «دير راهبات مريم الجنينة المحوّطة» (هورتس كونكلوسوس) ولم يكن اختيار اسم «مريم الجنينة» مجرّد صدفة!

لقد جاء كتاب صور الدكتورة هلما غرانكفيست يحمل قيمة «فنية» معينة، رغم ان صاحبته لم تكن تفكر إلاّ بالنواحي الانثروبولوجية والفولكلورية. فالصور بمجموعها، وحصيلة وقعها في النفس، تتداخل



يهيئون الصبي لحفلة الطهور.

وتترابط فيما يشبه القصيدة الغنائية المتصاعدة، التي تمجدّ الانسان والأرض معاً، وتمجد تلك الصلة الخلّاقة بين الفعل الانساني الدؤوب وعطاء الطبيعة على قسوتها، مما تميّزت به القرية الفلسطينية عبر القرون.

ويبدو ان الباحثة جمعت عدداً كبيراً من أغاني ارطاس ومأثوراتها، وهي تستشهد بها في تعليقاتها الذكية على نشاطات الأهلين اليومية. ولكنها، بالطبع، تستشهد بها مترجمة الى الانكليزية. وكل ما نتمناه هو ان تكون قد دونتها باصولها العربية أيضاً، وان يتاح لهذه الأغاني والمأثورات ان تنشر يوماً بلغتها الأصلية، ولهجتها الارطاسية.

ومما سجلته الباحثة، هذه الحكاية الطريفة التي كان اهل القرية يروونها تعبيراً عن توقهم الى استقلال فلسطين، وذلك بعد احداث عام 1929، حين ذهب الحاج أمين الحسيني مع وفد فلسطيني الى لندن للتفاوض حول مصير



الصبيّة جاءت لتملأ قربتها بالماء.

فلسطين، فدعي مع رفاقه الى قصر الملك حيث قدّمت لهم الملكة الطعام:

فرشت زوجة الملك السجادة على الأرض ووضعت عليها ألوان الطعام في طبق كبير، وقالت: «تفضلوا وكلوا، ولكن لا تطأوا على السجادة!» فمدوا ايديهم من الناحية الجنوبية ليبلغوا الطعام، ولكنهم لم يبلغوه. ومدوا ايديهم من الناحية الشمالية، لكنهم لم يبلغوه. ومن الشرق، ولم يبلغوه، ومن الغرب، ولم يبلغوه. وعندها قالت الملكة: «أنا سأساعدكم!» فطوت السجادة من الشرق. ثم طوتها من الشمال. ثم طوتها من الجنوب، ثم من الغرب... ووضعت يدها على الطبق وقالت: «فلسطين في الوسط من العالم! ليس لليهود فيها حصة، ولا الانكليز لهم فيها حصة! إنها لكم انتم...»

جبرا ابراهيم جبرا . بغداد

حياة جميل حافظ

المعرض الشخصي الأول للفنانة العراقية حياة جميل حافظ، الذي أقيم مؤخراً في بغداد، يأتي بعد ما يقرب من ثلاثين عاماً من تألق اسم الفنانة بين جيل الانطباعيين العراقيين. كانت الفنانة حياة جميل حافظ تشارك في جميع المعارض التي أقامتها جماعة الانطباعيين منذ عام 1953 وحتى عام 1962 . وكان تيار الانطباعية يحتل مكانة رئيسية في تلك الفترة المهمة من تاريخ نشوء الفن العراقي الحديث. وقد تمثل هذا التيار في مدرسة الرواد التي قادها الفنان فائق حسن، وفي أعمال الفنانين اسماعيل الشيخلي وحافظ الدروبي، وكانت جمعية «الرواد» قد بادرت منذ نشأتها في الخروج الى الطبيعة واستلهام أجوائها لخلق فن متميز بشخصيته المحلية من حيث الاشكال والالوان والاضاءة.

يضم معرض حياة جميل حافظ مختارات من أعمالها تمثل اهتماماتها الرئيسية الثلاثة المتعاقبة


من وجوه حياة حافظ.

والمتداخلة أحياناً: الاهتمام بالطبيعة الريفية، والاتجاه نحو رسم الاشخاص، ورسم الطبيعة الجامدة. ويتسم الاسلوب الانطباعي لحياة جميل حافظ في اتجاهاته الرئيسية الثلاثة بالتشخيصية والواقعية. فالرؤية الانطباعية المشوشة بالألوان والاضواء (ترسم) بستاناً (عيانياً)، وأشجاراً (حقيقية). كما ان الاشخاص موجودون، قائمون بذواتهم رغم تبعثر لطخ الضوء واللون وتداخل تدرجاتهما.

مركز التراث الشعبي لدول الخليج

اختيرت دولة قطر مكانا لمقر مركز التراث الشعبي لدول الخليج الذي تقرر تأسيسه مؤخراً بهدف جمع وتدوين وتحقيق كل ما له علاقة بالثقافة الشعبية لدول الخليج العربية مما يمثل روح الشعب وحكمته وابداعاته المختلفة كاللغة المحكية وصوتياتها وعلوم صناعتها والاشعار والاهازيج والازجال والرقص والحكايا والاساطير، كما يعنى المركز بتقديم الدراسات ونشرها حول التراث الشعبي الخليجي. ويضم مشروع المركز كذلك انشاء مكتبة متخصصة للتراث الشعبي (سمعية» وبصرية) باحدث الاساليب العلمية.

سيقوم المركز بتقديم المنح الدراسية وعقد الدورات التدريبية واصدار مجلة علمية متخصصة واقامة مواسم ثقافية الى جانب تشكيل اللجان الدائمة والموقتة لدراسة المواضيع التراثية.

نتوقع لهذا المركز ان يلعب دوره المهم في اغناء الدراسات عن التراث الشعبي العربي الذي يعتبر تراث الخليج جزءاً لا يتجزأ منه، وهو في الواقع ما كان حافزاً قوياً لتأسيس هذا المركز نظراً لان منطقة الخليج والجزيرة العربية تاخرت كثيرا في رعاية وحماية التراث الشعبي والعمل على الاستفادة منه» على حد ما جاء في مقدمة مشروع وثائق التأسيس للمركز.

65 لوحة برازيلية في بيروت

بيروت ما زالت تتحدى الموت، وانها في كل يوم تستضيف المزيد من الفكر والفن لتؤكد خطأ من يظن انها لم تعد الا مقبرة وشوارع مغطاة بالدماء البريئة.

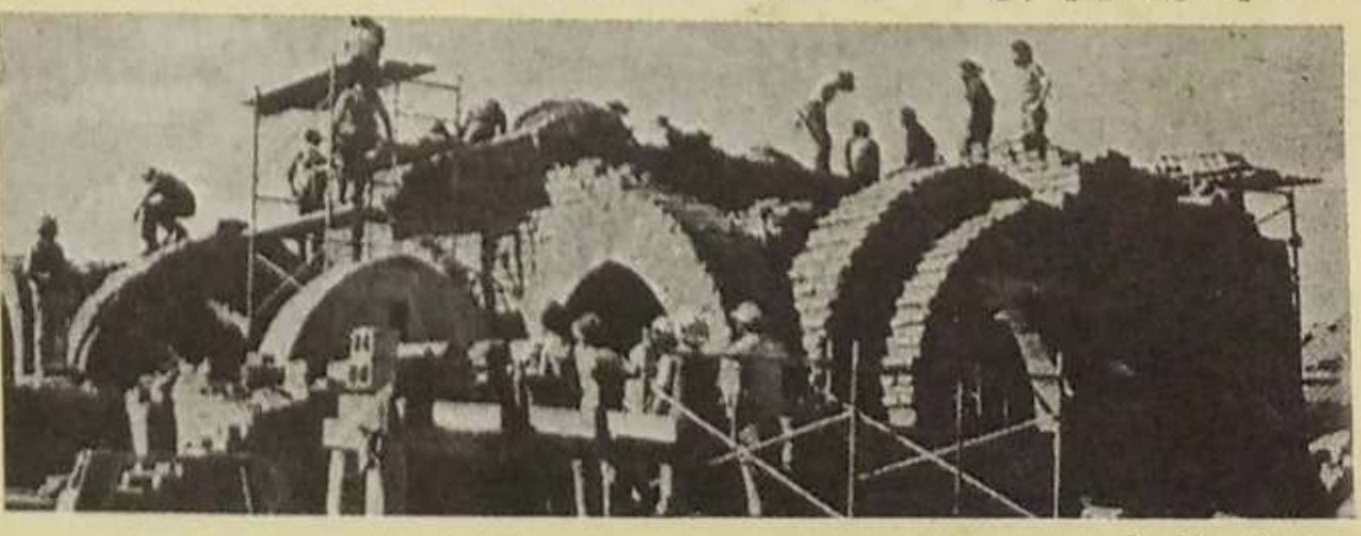
امس كان موعد «كاليري شاهين» مع 65 عملا لفنانين برازيليين، شتت بهم المحاولات في اتجاهات مختلفة ما بين تلك التي انعكس عليها نزوع المغامرين الاوربيين المعاصرين واستلهام ما جدّ على ايديهم من

قرية حسن فتحي في امريكا

يقوم المهندس حسن فتحي ببناء قرية اسلامية في الولايات المتحدة يمولها احد رجال الأعمال السعوديين. تقع القرية على مشارف نهر (شاما) شمال غربي مدينة سانتا في ولاية نيومكسيكو، في موقع شبيه بالبيئة في الدول الاسلامية. وقد اصطحب حسن فتحي معه اثنين من البنائين الاسوانيين للمساهمة في بناء القرية، واعتمد على طريقته الخاصة بالاستفادة من المواد المتوفرة في البيئة المحلية. وعلى رأسها الطين، كما يحاول ان يطبق ما هو مألوف في منطقة النوبة بمصر فيعالج اسلوب البنائين في اقامة السقف باستخدام العقود والقباب من نفس المادة المستخدمة في بناء الجدران، بدون اللجوء الى القوالب الخشبية.

سبق لحسن فتحي ان أقام قرية مماثلة في صعيد مصر، وشرح آراءه المعمارية في كتاب (العمار للفقراء). حيث يرى ان طريقته في اعتماد مواد البيئة المحلية والأساليب البدائية البسيطة في البناء يمكن ان تقدم العون لاسكان اكثر من 800 مليون انسان في العالم الثالث بالاخص الذين يفتقرون الى المأوى.

ويقول فتحي: كلما كان البناء رخيصاً، كلما زادت الحاجة الى الفن.


بناء القرية.

خيول كنيسة القديس مرقص في البندقية

بعد لندن ونيويورك والمكسيك استقبلت باريس معرض خيول كنيسة القديس مرقص، عبر عودة صحفية واثارية مستفيضة للمشكلة التي طرحت منذ عشرين عاماً ونيف عن الكيفية التي يمكن بها صيانة «العربة ذات الجياد الاربعة البرونزية المذهبة» والتي اوسع النقاش فيها القيمون على شؤون الكنيسة في البندقية، كنيسة القديس مرقص، وربما كانت الاراء المتناقضة في هذا الشأن من الاسباب لاقامة هذه العروض.

ولقد كان لسلسلة الدراسات التقنية مثل تحليل المعدن والتذهيب الذي يغطي البرونز. والصدأ، وظواهر التهرء التي ادى اليها التلوث الجوي، والتي قام بها اخصائيون ايطاليون، وكذلك ما تبع ذلك من التصوير المسامي الضوئي والفحص المتعمق في كل جزء من اجزاء هذه العربة، اضافة الى عمليات التذويب

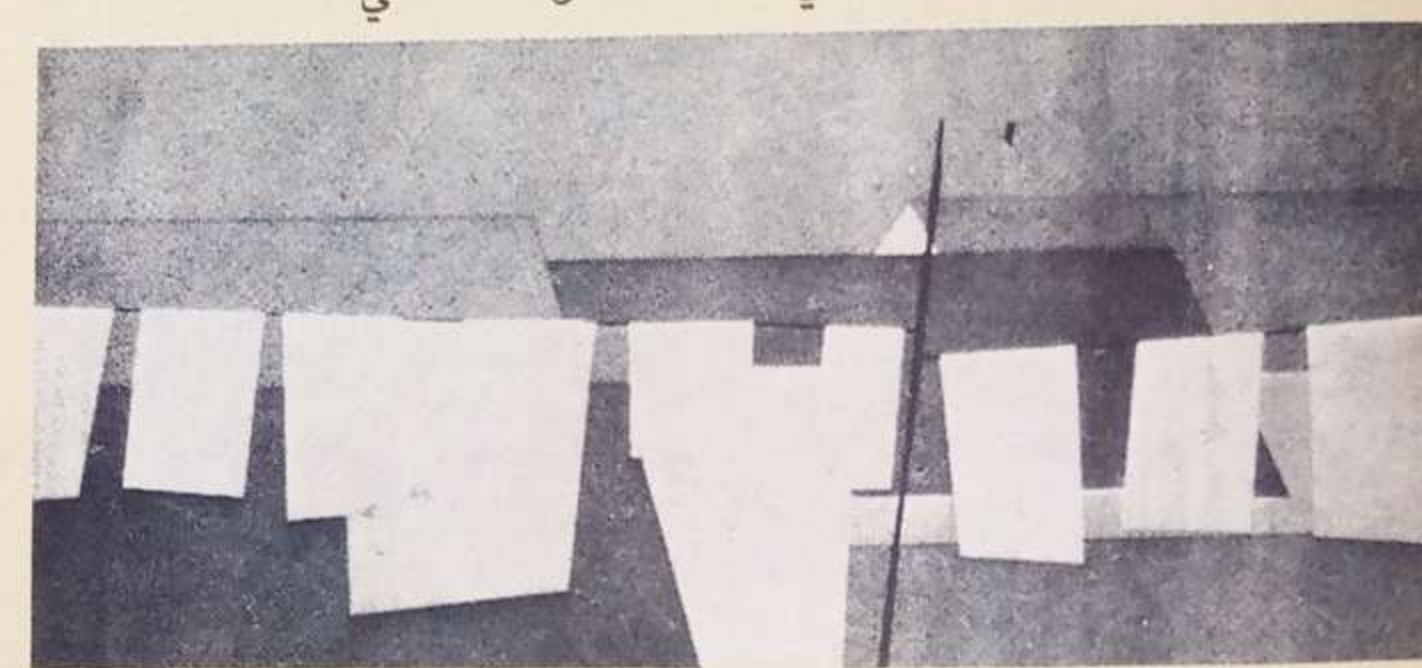
رأس حصان من البرونز.

المستخدمة خلال ذلك، لقد كان لكل هذه الاساليب الدراسية المتعددة وما تبعها من اعمال التنظيف والاستعادة التي اجريت نتيجة لها ان مدت الباحثين والمؤرخين بما يمكن ان يستقيم لهم من الحجة ما يقوم دليلاً كاملاً بشأن هذه التماثيل، واصولها ونشأتها بعد طول رحلتها الطويلة من القسطنطينية الى البندقية فباريس ومن ثم العودة الى البندقية من جديد، وما حظيت به هذه المجموعة من الخيول من الاهمية الكبيرة حيثما حلت وارتحلت على مر القرون، وما اختلف بشأنه

مفهوم للحداثة التشكيلية، وما بين تلك التي اعتمدت التشكيلات الفولكلورية الشعبية في رغبة لتأكيد الفرادة الخاصة بهم عبر استيحاءات للواقع الطبيعي من نباتات وزهور وملابس وتقنيات زخرفية وان كان بعضها لا يخلو من تأثرات بالفن الياباني او الصيني او الفنون العربية.

وتبقى النية في الانتماء الى المعاصرة التشكيلية ابرز واكثر طغياناً في هذا المعرض، وان كانت هي ايضاً تحاول جادة ان تجترح لها خصوصيتها فسريالية «بني تشايكوفسكي» تستمد اصالتها من اشكاله المحدودة لا من دالي او جيركو او ارنست او غيرهم وكذلك الامر بالنسبة لماريلدا جورج التي تسطح مواضيعها احياناً لحد الاستعارة السمجة ذات الاثارة الساذجة.

ولعل ما ضم المعرض من ليتوغرافات لبلاسيدا ومورية وباستوس كانت هي الاكثر الفاتاً للنظر من حيث بنائيتها المبسطة واختزالها للثرثرة التفصيلية، واعتماد الايماءات الرمزية المتعددة لتكثيف الاحساس بالعمل وابراز مضمونه العاطفي.



غسيل منشور لرونالد ميراندا.

أنا أرى وأرسم نفسي

أعلن (ناشيونال غاليري) لندن عن مسابقته الفنية الخاصة بالاطفال لهذا العام، والتي ستكون بعنوان: أنا أرى وأرسم نفسي، I see, I paint my self، وموضوعها الصورة الشخصية (البورتريه) للأطفال. ينتهي موعد التقديم في 30 نيسان / ابريل. والمسابقة مفتوحة للاطفال دون سن السابعة عشر. ويمكن ان تتضمن اللوحة الشخصية الرسم الكامل للطفل، او تقتصر على تصوير الرأس والكتفين. ويمكن ان تصور في خلفية اللوحة اهتمامات الطفل أو مقتنياته.

وستمنح جوائز مجموعها 1000 جنيه استرليني توزع بمقدار مائة جنيه لكل فائز أول في مجموعات الأعمار المختلفة، وجوائز بمقدار عشرة جنيهات للفائزين التسعة في كل مجموعة أعمال. كما سيدعى الاطفال الفائزون لزيارة محلات (ريفز) لشراء ما يرغبون فيه مقابل مبالغ الجائزة وستعرض لوحات الفائزين الأول في (ناشيونال غاليري).

(أنا أرى نفسي وأرسمها) هي ثاني مسابقة للأطفال يقيمها (ناشيونال غاليري). المسابقة الأولى كانت في العام الماضي بعنوان: (أنا أرى الطعام وأرسمه). في الصورة أصغر الفائزين سناً في مسابقة العام الماضي.



أصغر فائز من السنة الماضية.

المؤرخون من حيث اصلها المضبوط ووجهتها.

ان القيمين والمنظمين لهذا المعرض في «الكراندبلاس» بباريس لعلى كثير ثقة بان اقامة هذا المعرض المتجول وما صحبه من نقاش وحوار، وما وقعوا اليه من وثائق مهمة سيوفر لهم اصدار بيان كامل وقاطع عن كل ما يتعلق بها.. وثمة خوف من ان ترحل رحلة استقرار لغير مقامها الحالي في كنيسة القديس مرقص في البندقية.

نجوم السينما

تأليف ادغار موران، دار الطليعة، بيروت 1981، 174 ص، ترجمة ابراهيم العريس.

يلفت المخرج الفرنسي رينيه كلير النظر الى ذلك التصفيق المتصوف الذي يستقبل به جمهور السينما اوثانه الحية وأنصاف الهته، والنظرات الملهمة والمنخطفة التي يلقيها عليهم. اليزابيث تايلور، هيدي لامار، مارلين مونرو، دوغلاس فيربانكس، فالنتينو، شارل دي روشفور، همفري بوغارت، جان ماريه. وعشرات النجوم المتلألئة في سماء الحياة الشخصية لملايين الناس المجهولين في العالم الحديث.

يكتب ادغار موران، مؤلف الكتاب: (انها لبلاهة دون ريب ان يشيح عالم الاجتماع بصره الوقور عنها فنحجم عن تناول النجوم بالدراسة. الا ان علماءنا يفتقرون الى الجد حين ينكبّون لدراسة البلاهة عن طريق الجد، فالبلاهة عمق إنساني ايضاً. ووراء عالم النجوم ذاك، يوجد الحب وهو بلاهة اخرى. الا انه حقيقة انسانية. هكذا لم يعرض (عالم النجوم) في دفتي كتاب لاستغفال القارىء من خلال مخدر التمثيل النفسي ولا هو تكريس للبلاهة الاسطورية انه اضاءة لسماء البشر وحياتهم المعاصرة، واعادة الحكاية من أولها مرسومة بالحروف: طقوس التبرج ومواعيد الغرام والفضائح الجميلة، ومحاولات الانتحار.. الخ.. بضوء النجوم السحري. ادغار موران يسعى الى أن يعيد السحر للساحر، فينبه الى ان السحر والذهن السحري ليسا وقفاً على البدائيين والاقوام المتوحشة التي لم تمر بمظهر الحضارة العقلانية، ان (أوربا المنسوبة الى العقلانية واميركا المنسوبة الى العقلنة ها هما ورعتان، عاشقتان، تنتضيان دمى كرنفالهما الضخمة تنتضيان نجومهما ملوحتين بهما، فلننتظر العلماء الجدد الذين سوف يقدرون على القيام بانتوغرافيا المجتمعات غير البدائية).



غلاف الكتاب.

لقد أفلح ادغار موران في ان يكون بين اوائل اتنوغرافيي المجتمع الغربي الراهن. وليس المجتمع الغربي فحسب، بل المجتمع الحديث عموماً.

سمفونية عربية جديدة

«الشهيد» عنوان السمفونية الجديدة لوليد غلمية يكتبها بعد تأليفه لثلاث سمفونيات اخرى هي: «القادسية» «المتنبي» و«اليرموك». والعمل الجديد اكثر تماسكا وحضورا فنيا وان كان اسلوبه في استخدام التضاد النغمي سيظل الاساس الذي يقوم عليه عمله الجديد.

تتكون «الشهيد» من أربع حركات تستمر 45 دقيقة. وتظهر الروح الموسيقية البيزنطية الشرقية والحانها في الحركات الاربع وبصورة خاصة في الاولى ذات الطابع الجلالي الواضح. والمادة اللحنية التي تقوم عليها السمفونية تعود الى الحان لبنانية وعراقية وعربية عموماً، سعى غلمية الى ان يمزج ما بين البناء الدرامي والتقنية المألوفة في الاداء السيمفوني واستخدام الانغام العربية في معنى في الدلالة الرمزية الى جانب اهميتها الخاصة في التلوين الموسيقي.

الفن العربي المعاصر في ملف عالمي

قررت منظمة اليونسكو وضع أضخم ملف لابرز الاعمال الفنية في العالم والتي ظهرت خلال العشرين عاماً الاخيرة من هذا القرن، واعتبرت المنظمة العالم العربي وحدة اقليمية واحدة عند درج أعمال فنانيها في الملف.

نوقش الموضوع مؤخرا في اجتماع عقد بباريس على مدى ثلاثة أيام حضره عدد كبير من الفنانين والنقاد ومدراء المتاحف الفنية في العالم في مقدمتهم رئيس اتحاد النقاد الدولي ومدراء متاحف الفن الحديث في طوكيو وتيت كالري في لندن وبومبيدو في باريس. ومن بين المشتركين العرب نذكر مؤنس طه حسين ممثلاً لليونسكو والاساتذة عفيف بهنسي وجبرا ابراهيم جبرا واسماعيل الشيخلي عن الوطن العربي.

هذا وقد تبنى الاجتماع اقتراحا عربيا بان يطبع الملف ويوزع بصورة موحدة غير مجزأة ليتم انتشاره في مختلف بلدان العالم في اطار شامل، وبهذا تتاح الفرصة للجمهور الاوروبي والامريكي للاطلاع على المنجزات الفنية في بلدان العالم الثالث التي تعاني فنونها من اهمال متعمد في بعض الاحيان.



اسماعيل الشيخلي

«من أشكال تعميم الثقافة التشكيلية»

في مدينة بولندية صغيرة نائية جرت تجربة تشكيلية حققت، في الأخير، النجاح، اي اقامة اتصال طبيعي بين العمل التشكيلي باشكاله الحديثة وبين ساكن الريف او المدينة الصغيرة. وكان قد بدأ كل شيء في الستينات حين انتشرت حركة متواضعة في بولندا من أجل حضور الفن التشكيلي الحديث في حياة الاقليم الثقافية. وفي تلك التجربة ساهم في البدء تشكيليون ولدوا في تلك المدينة الا انهم تركوها للعمل في العاصمة او المدن الاخرى. وهؤلاء الفنانون تعاونوا مع مدير متحف المنطقة في تأسيس جاليري، عرض في البدء أعمالهم التي تتكرس مواضيعها لتلك المنطقة. وكانت البداية متواضعة فقد اسهم ستة عشر فناناً تشكيلياً في مبادرة قامت بها سلطات المدينة وتهدف جمع الاقتراحات المتعلقة بالشكل العمراني للمدينة. وفيما بعد نفذ عدد من هذه الاقتراحات والبقية تنتظر ميزانية أكبر للمدينة.

والحق ان أثارة الاهتمام بالفن الحديث لدى سكان المدينة والأقليم لم تكن بالأمر السهل. فالمعرض الأول جرى في جو الأثارة والفضيحة، مثلا حرم قسيس المنطقة على الاطفال والشباب مشاهدة المعرض!. وكان ذلك درساً للمنظمين والمبادرين باتصال الريف بالفن وينبغي الاعتراف ان مرونة المنظمين لعبت الدور الحاسم. فقد عرضت شتى اعمال المصورين والنحاتين المنحدرين من هذه المنطقة وكانت الاعمال تعكس مراحل تطورهم كلها وحتى ان جاليري (خيوم)، وهو اسم المدينة، اصبح مادة شيقة لدراسة التحولات الاسلوبية والمضمونية لدى الفنان. واليوم اصبح متحف (خيوم) بجاليريه المذكور مركزاً ثقافياً معروفاً بمبادراته وانجازه الذي اخذت تقلده المتاحف الاخرى.

يضم الجاليري حالياً مائة وستين عملاً لأبرز فناني بولندا ما بعد الحرب. وليس من الصعوبة تصور الجهد الذي بذل من اجل جمع مثل هذا العدد من الأعمال في متحف صغير كائن في منطقة شبه مجهولة. والأمر المثير الآخر هنا هو الجانب التنظيمي للجاليري الذي يضم ستة اجنحة ـ الأول يحوي تجارب البحث

10 سنوات

تحت هذا العنوان أقامت قاعة المعمل في الرباط في شهر كانون الاول الماضي معرضاً فنياً بمناسبة مرور عشر سنوات على تأسيسها ضم أعمالاً لاثنين وأربعين فناناً عربياً وأوروبياً كانوا قد عرضوا، جماعياً أو فردياً، في القاعة المذكورة عبر تلك السنوات. وقد أصابت منظمة المعرض يولين شريميتييف بقولها، في كلمتها التي قدمت بها للمعرض، «انه لا يطمح الى اكثر من ان يكون بالاجمال صورة ولو ناقصة وجزئية لما كان عليه نشاط هذه القاعة خلال العشر سنوات المنصرمة.» وأضافت ان المجموعة المعروضة تبدو غير متجانسة، وهو أمر طبيعي اذ ليس هناك ما يجمع بين فنانين مثل المليحي وايتيل عدنان مثلا.



بغداد بنعاس، المغرب

صالح الجميعي، العراق

نجا المهداوي، تونس

معارض متلاحقة في القاهرة

شهدت القاهرة في الآونة الاخيرة عدداً كبيراً من المعارض الفنية المتنوعة ساهم فيها فنانون عرب وأجانب يمثلون مختلف الاتجاهات والمدارس الفنية.

فقد عرضت قاعة أخناتون أعمال الفنان المصري فاروق شحاته وأتبعته بمعرض للوحات حفر وتصوير من الاتحاد القومي للفنانات الامريكيات. وفي المركز الثقافي الايطالي عرضت أعمال فسيفساء للنحاتة كيتي أمين عبد الملك مع مجموعة من نحوتها تعكس حياة الريف المصري. كما عرضت منى زغلول في أتيليه القاهرة لوحاتها التي صورتها ونسجتها بخيوط الصوف الملون. وأقام الفنان التشكيلي شفيق رزق سليمان معرضا للوحاته المائية في مركز الدبلوماسيين الاجانب.

من جانب آخر أقامت جماعة محبي الطبيعة والتراث معرضها الشامل، ومن بين المشاركين فيه صلاح طاهر وصبري راغب وجمال كامل وعباس شهدي وزينب عبد العزيز وكامل جاويش والحسين فوزي وفاروق شحاته وحسين الجبالي ومجدي عبد العزيز ومحمد الطحان وغيرهم.

وأقيم معرض آخر للفنان التشكيلي زكريا الخناني ضم اعماله في فن التصوير والنحت الزجاجي.

فنان سوفيتي في دمشق

يعد الفنان سافاريان واحداً من كبار الفنانين السوفييت المعاصرين، وهو في معرضه الاخير الذي اقيم في دمشق في كانون الثاني / 1982 . لم يخرج عن اطار اعماله المألوفة من حيث اعتماد، الطبيعة والمناسبات الخاصة والشخصيات التاريخية والمصانع والحرب والعمال والبحارة والجنود، اساساً لموضوعاته الرئيسية، وهو بذلك يؤكد على توجهه الفكري لابراز دور الفنان في الواقع الاجتماعي.

وتسعف اعمال الفنان سورين سارفاريان قدرة ادائية عالية، وتمكن بين في اسلوبه الذي ما زالت تتحكم

لدى الفنانين البولنديين من طليعة الاربعينات (الليبرالية) والخمسينات (الستالينية). والجناح التالي يحمل بشكل واضح علائم التشييدات الهندسية المرتبطة بالطبيعة واساليب تقديمها فنياً من خلال تأثير العلم والتكنيك وانسحار الفنان بهذه الامكانيات. وفي الجناح الثالث نشاهد ايضاً اعمالاً اوحى بها العلم ولكن بشكل اقوى. وتكاد هذه اللوحات والأعمال الجرافيكية والمنحوتات تنطق بأن العلم هدفه تنظيم العالم من جديد بصورة عقلانية. والجناح الرابع يقدم اعمالاً تتعلق بمواضيع نظرية وفلسفية لقضية الزمان والمكان والغاز الوجود. وفي الجناح الخامس تتكرس الاعمال للانسان ومكانه في العالم والكون. اما الجناح الأخير فتعكس اعماله الاحداث الجارية والشؤون اليومية.

ان الغرض من الاخذ بمثل هذا الاسلوب التنظيمي للمعرض الدائم هو العثور على اقرب السبل واكثرها مباشرة لعقد الاتصال بين الفن الحديث وانسان الريف.

بعد «شاهد ماشفش حاجة»

ما زالت مسرحية عادل امام الشهيرة «شاهد ماشفش حاجة» تعرض في العديد من الاقطار العربية - في المسرح والتلفزيون - وهي مسرحية سياسية انتقادية سجنت عادل امام بضعة اشهر ولكنها حولته الى نجم الشباك في السينما والفتى الاول للمسرح وجعلت المنتجين يدفعون له اربعة اضعاف ما يدفعون لاي نجم غير مغن في تاريخ السينما المصرية.

عادل امام قرر تمثيل مسرحية جديدة لسمير خفاجي خلال الاشهر القريبة القادمة، عنوانها «الواد سيد الشغال»، ومن ناحية اخرى اتفق مع سمير خفاجي ايضا على بطولة المسلسل التلفزيوني «لا» عن قصة مصطفى امين، كما تعاقد مع مدبولي ويونس شبلي على تقديم مسرحية جديدة لعصام الجمبلاطي الصيف القادم في الاسكندرية، اما في القاهرة فاعد مع بهجت قمر مسرحية «ريا وسكينة» بالاشتراك مع شويكار وسهير البابلي وستقدم قريباً.



مشهد من المسرحية

«تلوين» مسرحيات يوسف وهبي

وافق الممثل المصري يوسف وهبي (80 سنة) على قيام المنتج المسرحي التلفزيوني والروائي سمير خفاجي باعادة تصوير ألمع مسرحياته للتلفزيون الملون. اشترط الممثل العجوز ان تقدم المسرحيات أولا على مسرح فسيح مثل مسرح السلام، ثم يتم تصوير كل منها بعد اسبوعين مع جمهور المسرح ويتمنى يوسف وهبي ان ينجح هذا المشروع وهو على قيد الحياة حتى لا يتكرر ما حدث مع الممثل الراحل نجيب الريحاني الذي لم يهتم احد بتصوير مسرحياته.

فكرة يوسف وهبي ان يختار بديلا عنه وبديلة عن الممثلة أمينة رزق لتمثيل ادوارهما في شبابهما، بينما يمثل يوسف وهبي وأمينة رزق الفصل الثالث والاخير. كما سيقوم وهبي في بداية كل تسجيل تلفزيوني برواية حكاية المسرحية وما رافقها من نقد واحداث.



سورين سافاريان



الحرب الأهلية في اسبانيا



وجه مكسيكي

به لحد بعيد نزعة الانطباعيين في الدمج ما بين الظاهرة الخارجية والحس العاطفي الذي تنطوي عليه وتشير اليه في ذات الوقت، وبذلك يتجاوز الواقعية الفوتغرافية الجامدة، وعلى الاخص في لوحاته عن الحرب الاهلية الاسبانية والمكسيك.

ولقد افاد سارفاريان مما توارثه عن تقاليد الفن الارمني القومية، وعلى مثل ما انعكست في لوحات الفنان الارمني الراحل ساروياز حيث تمتزج المساحات اللونية العريضة الحارة بالطبيعة المشبعة بالاضاءات القوية، وبالفولكلور الشرقي لهذا الشعب عبر استيحاءات لا تخلو من التأكيد على الملامح القومية، ارضاً او وجوهاً، او وقائع تاريخية.. وانه بذلك يربط ما بين الاشكال الامامية والتي يعتبرها مركز اللوحة وبين ما يحيط بها في الدلالة الرمزية ليبرز التعبير الادبي الذي يستبطن اللوحة كلها.



لوحة (عذراء الصخور) لدافنشي

2,738,000 زائر

حقق (ناشيونال غاليري) لندن رقماً قياسياً بعدد زواره في عام 1981 حيث بلغوا 2,738,000، بزيادة 186,000 زائر عن العام الذي سبقه. تذكر نشرة انباء (ناشيونال غاليري) ان واقعتين ساهمتا في هذه الزيادة الكبيرة. الاولى هي تمديد الوقت المقرر للزيارة في شهري الصيف الماضي الى الثامنة مساءاً والثانية معرض (من الغريكو الى غويا)، والذي شاهده ما يقرب من نصف مليون متفرج، بمعدل ستة آلاف وخمسمائة زائر يومياً.

يضم (ناشيونال غاليري) أبرز مجموعة في بريطانيا للفن الأوربي التقليدي، وبالأخص الفن الايطالي والهولندي والانكليزي. توجد بين معروضاته لوحات لدافنشي وميكل انجلو ورافائيل وتيتيان، وغيرهم من مشاهير فناني عصر النهضة الاوربية.

لوحة دافنشي المشهورة (عذراء الصخور) من معروضات الـ (ناشيونال غاليري).

اتجاهات

معرض عن ملحمة كلكامش

يقام حالياً (26 كانون الثاني ـ 20 آذار 1982) في قاعة المركز الثقافي العراقي بلندن معرض عن ملحمة كلكامش يضم صوراً فوتوغرافية مجسمة للاعمال الفنية التي صور بها العراقيون القدماء هذه الملحمة الخالدة. الاعمال الفنية الاصلية موزعة على عدد من المتاحف العالمية الشهيرة.

والمعروف ان مكتبة آشور بانيبال ملك آشور من 633-668 التي عثر عليها في نينوى شمال العراق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت تضم بين رقيماتها اثنى عشر رقيما دونت عليها ملحمة كلكامش.

بالاضافة الى الرواية الاشورية للملحمة، هناك ما يبدو روايات عديدة لها تبين انها كانت شائعة عبر كل تاريخ بلاد ما بين النهرين. وقد ظهرت «الطبعة» الاولى للملحمة باللغة السومرية وهي أقدم لغة في العراق القديم، وربما في العالم، بعض مقاطع الملحمة السومرية تؤرخ بعام 2000 قبل الميلاد وعثر عليها في نيبور وكيش وأور واوروك. في ذلك الزمان كان كلكامش بطل حكايات متفرقة، وعلى سبيل المثال: «مقتل خمبابا»، «الثور السماوي»، «الطوفان»، «كلكامش وانكيدو والعالم السفلي».

وفي فترة بابل القديمة، حوالي 1700 ق.م. ظهرت ملحمة كلكامش باللغة الاكدية، وفي حدود القرن الرابع عشر قبل الميلاد تم حياكة الملحمة بشكلها النهائي كما تشير النسخة التي عثر عليها في نينوى والمؤرخة بالقرن السابع ق.م.، وهي مكتوبة باللغة الاكدية وتضم اكثر من ثلاثة آلاف سطر مقسمة على اثنى عشر رقيما. والملحمة تضم قصتين رئيسيتين اولاهما عن كلكامش وانكيدو والثانية عن الطوفان.

الصور الفوتوغرافية التي يضمها معرض كلكامش تنقل النقوش والرقيمات عن هذه الملحمة. وتمثل الرسوم أسلوبا في فن النقش على الرقيمات التي ظهرت شمال وادي الرافدين قبل ما ينوف على الخمسة آلاف سنة ق.م. وقد ازدهر هذا الفن في عصر عبيد في المنطقتين الشمالية والجنوبية من وادي الرافدين، بينما يعود الفضل في ابتكار هذا الفن الى انسان عصر حلف. وتتميز الاشكال على أقدم الرقيمات بالرتابة، اذ تتمثل غالبيتها نقوش لاشكال هندسية او لزهور. أما التماثيل فهي قلة، ولا يمكن تمييزها دائما عن الحلي كالاقراط والقلائد. وأما في شمال وادي الرافدين فقد بدأت رسوم البشر والحيوانات بالظهور احيانا منذ عصر حلف اذ نشاهد على اختام من تبة كورة رسوما للعنز، وللانسان منذ حوالي منتصف عصر عبيد، كما يصور احد الرقيمات من هذه الفترة مشهدا غراميا لامراة في حضن رجل.

وكان استخدام الختم الاسطواني هو الذي ادى في خاتمة المطاف الى ظهور فن النقش على الاحجار في وادي الرافدين كشكل فريد من اشكال الفنون التشكيلية في سومر. وقد تطلب هذا الاستخدام من الفنانين القدامى أساليب جديدة في رص الاشكال التصويرية على سطح الرقيم الصغير نسبيا.



ختم يمثل كلكامش يصارع الثور الوحشي

معارض صالة العرض العالمية

شهدت «صالة العرض العالمية» التابعة لدار الفنون السعودية بالرياض خلال الاسابيع الاخيرة من العام المنصرم والاسابيع الاولى من هذا العام نخبة من المعارض كان في مقدمتها معرض مشترك لفنانتين اجنبيتين هما! بريجيت مارجينو الفرنسية وكاترين سنجلتون الامريكية، وقد نيّف عدد لوحاتهما على الخمسين لوحة، وكلها انجزت خلال السنتين الاخيرتين من بقائهما في المملكة السعودية وانعكست في هذه اللوحات انطباعاتهما الخاصة عن السعودية.

ومن تلك المعارض، معرض للفنان السعودي عبد الله الشلتي قام على اربعة وثمانين عملا فنيا معظمها خصّ بتصوير المنطقة الجنوبية من السعودية.. اما معرض الدكتور عبد العزيز الخويطر فقد قام على سبع وثلاثين لوحة استلهم فيها الفنان البيئة السعودية بأسلوب يراوح فيه ما بين الانطباعية والسريالية الرومانسية.

وزير الاعلام السعودي الدكتور محمد عبده يماني يفتتح معرض الفنان محمد المنيف.

وكان معرض الفنان السعودي محمد المنيف، وهو من فناني المنطقة الوسطى هو الاخير بينها اذ افتتح في الاسبوع الاول من الشهر الثاني من هذا العام، وقد رعى المعرض وزير الاعلام الدكتور محمد عبده يماني، وتنقسم اللوحات ما بين زيتيات ومائيات.

معرض عبد القادر النائب

أقام الفنان السوري عبد القادر النائب أول معرض له في باريس بقاعة المركز الثقافي السوري (يناير/كانون الثاني) حيث عرض مجموعة لوحات اعتمد في رسمها على لحاء الشجر، وهي تجربة جديدة أضافها الفنان لتجاربه الماضية حين رسم بالزيت على الصفيح في محاولة للافادة من بريق الصفيح ونعومته، واستخدم في فترة من الفترات أيضاً خيوط الحرير الملونة تأثرا منه بالفن الصيني.

في أعماله بالمعرض الاخير تميزت وجوهه الشخصية التي نفّذها بخطوط انسيابية ومساحات متسقة وبالوان شفافة، وجعلها تبدو بمسحة تغلب عليها البراءة.

استخدم الفنان لحاء الشجر بطريقة جديدة، فنراه يترك قطعة اللحاء تارة بدون ادنى تغيير، بل يبني لوحته عليها ليمنحها لمسة انطباعية، ويلجأ الى تحويرها تارة اخرى لتخدم فكرته التجريدية. وعلى اية حال فقد نجح الفنان في الاستفادة الكلية من لون اللحاء الطبيعي، وفي تقريب اللوحات الى نفس المتفرج الذي يعرف أن هذه المادة مألوفة لديه وتشكل جزءاً من



الانسياب السلس عند النائب، أحد وجوهه.

حياته اليومية.

جدير بالذكر ان الفنان عبد القادر النائب استقر اخيراً في دمشق بعد سنوات طويلة من التنقل بين بلدان أوربية عديدة، قضى فيها سنتين في معهد الفنون الجميلة بروما.



الخطوط الجوية العراقية

Iraqi airways

ـهي . لبنان